

# GAMA 7

Revista GAMA, Estudos Artísticos  
janeiro-junho 2016 | semestral  
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL





Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 4, número 7, janeiro–junho 2016  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 4, número 7, janeiro–junho 2016,  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725  
Ver arquivo em › [gama.fba.ul.pt](http://gama.fba.ul.pt)

Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes  
plataformas científicas:**

- Academic Onefile ›  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals › <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
› <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) ›  
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico  
› <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) ›  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) › <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index  
› <http://www.oaji.net>
- SIS, Scientific Indexing Services ›  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO › <http://www.sherpa.ac.uk>

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos  
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,  
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
› <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

**Periodicidade:** semestral  
**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Relações públicas:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Carla Soeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Crédito da capa:** Sobre obra de Oscar Muñoz.  
*Línea del destino*, 2006. Vídeo 1'54" sem som.

Cortesia: artista. Tamanho da projeção:  
250x140 cm aprox.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Lúcia Buisel

**Impressão e acabamento:** Europress

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 355912/13

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 2182-8547

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8717

**ISBN:** 978-989-8771-38-4



**Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:**

**Revista Gama**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689  
**Mail:** [congressosocso@fba.ul.pt](mailto:congressosocso@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

Artur Ramos

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes).

### **Pares académicos externos:**

Almudena Fernández Fariña

(Espanha, Facultad de Bellas Artes de  
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa

(China, Macau, Universidade de São  
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

Angela Grando

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

António Delgado

(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,  
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha

(Brasil, Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos

(Portugal, Universidade do Porto,  
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder

(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano

(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Luísa Santos

(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizolli

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes).

Marilice Corona

(Brasil, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori

(Brasil, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín

(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP).

Nuno Sacramento

(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy

(Brasil, Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte).

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	11-16
<b>Há cegueira nos pintores?</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b><i>Is there a painters' blindness?</i></b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	17-160
<b>Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda</b> MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO	<b><i>A footnote in the history of Brazilian theater: the invisible work of Edgard da Rocha Miranda</i></b> MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO	18-23
<b>Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann</b> OMAR KHOURI	<b><i>Non Multa sed Multum: Parsimony and Prodigality in Villari Herrmann's Works</i></b> OMAR KHOURI	24-33
<b>A dimensão autoetnográfica dos desenhos de Pitseolak</b> FILIPA PONTES LANÇA	<b><i>The autoethnographic dimension of Pitseolak drawings</i></b> FILIPA PONTES LANÇA	34-42
<b>As atribuições imputadas à sombra no trabalho de Catarina Mourão e de Lourdes Castro</b> RENATA FERRAZ	<b><i>Shadow attributions in the artistic work of Catarina Mourão and Lourdes Castro</i></b> RENATA FERRAZ	43-50
<b>O caráter trágico e documental da obra Trilogia Perversa, de Ivo Bender</b> CAMILA BAUER BRÖNSTRUP	<b><i>The Tragic and Documentary Aspects in Ivo Bender's play The Perverse Trilogy</i></b> CAMILA BAUER BRÖNSTRUP	51-57
<b>Oscar Muñoz: Paradoxos de uma estética do esquecimento</b> SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	<b><i>Oscar Muñoz: Paradoxes in an aesthetic of oblivion</i></b> SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	58-66
<b>Raymonde Carasco. El cine como conocimiento fuera del lenguaje</b> CLARA SOBRINO HEYVAERT	<b><i>Raymonde Carasco. Cinema as knowledge outside language</i></b> CLARA SOBRINO HEYVAERT	67-74

<b>Côncavo de um lado e convexo de outro: Gonzaga</b> TERESINHA BARACHINI	<i>Concave on one side and convex on the other: Gonzaga</i> TERESINHA BARACHINI	75-83
<b>¿De qué esta hecho un cuadro? Henri Matisse, La Verdure, 1935-1943 (245x195 cm)</b> MAGDALENA JAUME ADROVER	<i>What's a Picture made of? Henri Matisse, La Verdure, 1935-1943 (245x195 cm)</i> MAGDALENA JAUME ADROVER	84-95
<b>O “Espírito dos Sais”: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos</b> ANDRÉA BRÄCHER	<i>The “Espírito dos Sais”: Luiz Eduardo Robinson Achutti and his artistic work with alternative photographic processes</i> ANDRÉA BRÄCHER	96-103
<b>O Modernismo do Amor e da morte de Roberto Rodrigues</b> CLÁUDIO ROBERTO LIMA GUIMARÃES	<i>The Modernism of Love and Death of Roberto Rodrigues</i> CLÁUDIO ROBERTO LIMA GUIMARÃES	104-112
<b>Armínio Kaiser e a Construção Fotográfica e Performativa</b> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	<i>Armínio Kaiser and the performative and photographic construction</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	113-120
<b>Quando o artista “se apropria do Espaço como coisa sua”: Antônio Alfredo e os espaços públicos de Olivais Sul</b> INÊS ANDRADE MARQUES	<i>When the artist “seizes the Space as if it was his own”: Antônio Alfredo and the public spaces of Olivais Sul</i> INÊS ANDRADE MARQUES	121-128
<b>“Tempo deve ser nada sem texto”: mediações entre arte contemporânea, ciência e tecnologia na obra de Eduardo Kac</b> THAYNÃ SILVA TARGA & ALANA DE OLIVEIRA FERREIRA	<i>“Time ought to be nothing with no text”: mediations between contemporary art, science and technology in Eduardo Kac’s work</i> THAYNÃ SILVA TARGA & ALANA DE OLIVEIRA FERREIRA	129-137
<b>O “Romeu e Julieta” de Gabriel Villela: uma experiência do novo lugar da dramaturgia clássica</b> PAULA MATHENHAUER GUERREIRO	<i>“Romeo and Juliet” by Gabriel Villela: a picture of the new place of the classical dramaturgy in contemporary scene</i> PAULA MATHENHAUER GUERREIRO	138-144

<b>Iberê Camargo e a expressão como forma criada</b> PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	<b><i>Iberê Camargo and expression as established form</i></b> PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	145-151
<b>A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar</b> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<b><i>The soul of the forest: Dreams, by Claudia Andujar</i></b> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	152-160
<b>3. Gama, instruções aos autores</b>	<b><i>3. Gama, instructions to authors</i></b>	161-187
<b>Ética da revista</b>	<b><i>Journal ethics</i></b>	162-163
<b>Condições de submissão de textos</b>	<b><i>Submitting conditions</i></b>	164-166
<b>Manual de estilo da Gama: meta-artigo</b>	<b><i>Style guide of Gama: meta-paper</i></b>	167-172
<b>Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa</b>	<b><i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i></b>	173-175
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<b><i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i></b>	178-185
<b>Sobre a Gama</b>	<b><i>About the Gama</i></b>	186
<b>Ficha de assinatura</b>	<b><i>Subscription notice</i></b>	187







**1. Editorial**  
*Editorial*

# Há cegueira nos pintores?

*Is there a painters' blindness?*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Enviado a 12 de janeiro de 2016 e aprovado a 13 de janeiro de 2016.

\*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

**Resumo:** A escuta e revisitação dos trabalhos que nos antecedem permite acrescentar riqueza ao presente e alargar as opções para as intervenções do futuro. Esta é uma opção de resgate, de reconhecimento: é este o sentido dos 17 artigos selecionados para o número 7 da revista *Gama, estudos artísticos*. Lançam-se pontes para conhecer o percurso de autores como Villari Herrmann, Edgard da Rocha Miranda, Raymonde Carasco, Armínio Kaiser, António Alfredo, Roberto Rodrigues, entre outros. Este é o objetivo da da Revista *Gama*: lançar o olhar de artistas, sobre as obras de outros artistas, para um retomar do seu conhecimento.

**Palavras chave:** *Gama* / resgate / reconhecimento / artistas.

**Abstract:** *The listening and the revisiting of the works that precedes ourselves allows us to add to wealth to the present and to expand the options for other interventions in the future. This is a redemption option, a recognition option: that is the meaning of the 17 articles selected for the 7th issue of Gama journal. Bridges are settled to get to know the route of authors like Villari Herrmann, Edgard da Rocha Miranda, Raymonde Carasco, Arminio Kaiser, António Alfredo, Roberto Rodrigues, among others. This is the goal of Gama journal: to launch the look of artists on the works of other artists in order to resume knowledge.*

**Keywords:** *Gama* / rescue / recognition / artists.

A escuta e revisitação dos trabalhos que nos antecedem permite acrescentar riqueza ao presente e ao alargar as opções para as intervenções do futuro. Este é um desígnio que nos importa onde a educação artística se entrecruza com a história da arte, na perspetiva de um passado que aos criadores é uma parte do seu corpo. A arte significa-se e ressignifica-se a cada resgate de uma obra perdida,

a cada descoberta de um autor menos conhecido. Há capítulos que se reabrem depois da publicação alargada de um *corpus* desconhecido – veja-se o caso de Claude Cahun (Doy, 2007), que possibilitou um novo entendimento dos temas de género e da autorrepresentação na arte contemporânea.

Esta é uma opção de resgate, de reconhecimento, para procurar sentidos desconhecidos ou mais ou menos esquecidos. Também é uma opção que experimenta a reflexão mais demorada, recusando a política *fast fashion* de alguns sectores que tomam as artes como um dos apartados da secção de tendências. As obras pedem maturação, tempo para produzir efeito, latência para uma disseminação eficiente.

É este o sentido dos 17 artigos selecionados para o número 7 da revista *Gama, estudos artísticos*: dar a conhecer, pela voz dos próprios agentes criadores, obras e autores que é preciso visitar, reaprender, reconhecer.

No artigo “Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda,” Marco Catalão (São Paulo, Brasil) apresenta uma reinterpretação da obra menor do dramaturgo Edgard da Rocha Miranda, introduzindo o contexto do integralismo brasileiro e de algumas práticas paranasis descobertas na fazenda da sua família: talvez o teatro que não chegou a ser escrito, o seu “teatro virtual” pudesse, com outra gesta, ser diferente.

Omar Khouri (São Paulo, Brasil) no texto “Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann,” prossegue a sua pesquisa em torno da poesia concreta ou visual (ou, em tempos “intersemiótica”). O adágio latino, “não muitos são muito” indica a valorização da obra de Herrmann: os seus 25 poemas, testemunho cifrado e denso do seu tempo.

O artigo “A dimensão autoetnográfica dos desenhos de Pitseolak,” de Filipa Lança (Lisboa, Portugal), revela o contexto que faz uma mulher inuit, Pitseolak, produzir mais de 9.000 desenhos, dos anos 60 aos 80, entre a emancipação económica e a escassez real de alternativas, combinando um poderoso discurso identitário.

Renata Ferraz (Brasil), em “As atribuições imputadas à sombra no trabalho de Catarina Mourão e de Lourdes Castro” apresenta o documentário que a realizadora portuguesa produziu sobre Lourdes Castro, em 2010, artista para quem o mundo das sombras é um suporte de imaginário criativo desde os anos 50-60, e onde se observam pertinentes questões de género: a casa, o quarto, a dactilografia, a sombra.

Em “O carácter trágico e documental da obra *Trilogia Perversa*, de Ivo Bender,” Camila Bauer (Rio Grande do Sul, Brasil) aborda as três peças de 1988 daquele dramaturgo, intituladas 1941, 1874, 1926, que se debruçam sobre acontecimentos marcantes junto da emigração alemã no Rio Grande do Sul, onde se incluem

os massacres dos alemães muckers. Incorporam-se tramas dramáticas de raízes antigas com os temas da promessa, sacrifício, expiação, crime, redenção.

A capa para a revista Gama 7 foi sugerida a partir do artigo de Susana Rocha (Lisboa, Portugal), "Oscar Muñoz: Paradoxos de uma estética do esquecimento." A obra de Oscar Muñoz, autor conceptual de Cali, Colômbia, introduziu nos anos 90 o tema da obra que se desvanece enquanto é produzida, ou só é percebida em troca de uma pequena cegueira induzida. O desenho que se evapora antes de estar terminado, e se insiste em traçar, o rosto que se distorce e desaparece na superfície da água, o espelho que é preciso embaciar para mostrar uma imagem, tudo isto confronta-nos com uma poderosa alegoria: a vaidade do museu, da materialidade, do espectador, da modernidade, da arte.

Em "Raymonde Carasco: el cine como conocimiento fuera del lenguaje," Clara Heyvaert (Vigo, Espanha) apresenta a obra daquela realizadora francesa, que visita a Sierra Madre, México, em 18 viagens entre 1976 e 2001, para filmar os tarahumaras, estabelecendo um novo sentido para o cinema-pensamento (Deleuze, 1984), uma proposta de cinema directo, utópico como um CsO, um *Corps-sans-Organes* (Deleuze & Guattari, 2004; 2008).

Teresinha Barachini (Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo "Côncavo de um lado e convexo de outro: Gonzaga" estuda a obra do escultor gaúcho Luiz Gonzaga de Mello Gomes, que desde os anos 60 produz consistentemente absorvendo nos materiais utilizados, metais, resinas, as cores e formas que inserem a sua obra numa paisagem alegre e desmesurada como o côncavo do Brasil.

O artigo "¿De qué esta hecho un cuadro? Henri Matisse, *La Verdure*, 1935-1943 (245×195 cm)" de Magdalena Jaume (Barcelona, Espanha) apresenta uma análise original e inovadora sobre uma obra de Matisse, *La Verdure*: como um pintor analisa a obra de outro pintor, no seu plano material. Analisam-se as pinceladas, a tinta, as opções tomadas durante os 9 anos em que a pintura foi feita, de 1935 a 1943, apoiando-se nos registos fotográficos metódicos de sua ajudante, Lydia Delectorskaya.

Andréa Brächer (Rio Grande do Sul, Brasil) em "O 'Espírito dos Sais': Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos" apresenta a pesquisa deste fotógrafo dentro dos procedimentos históricos da fotografia, como o *autochrome* ou a goma bicromatada em três camadas sucessivas sintetizando-se a cor.

Em "O Modernismo do Amor e da morte de Roberto Rodrigues," Cláudio Guimarães (Brasil) apresenta a obra gráfica daquele modernista brasileiro, assassinado em 1929. Estuda-se em particular os seus desenhos de 1928-29 publicados na Revista *Paratodos*.

Ronaldo Oliveira & Fernando Stratico (Paraná, Brasil), em “Armínio Kaiser e a Construção Fotográfica e Performativa” apresentam o espólio deste engenheiro agrônomo que fotografou entre 1957 e 1970 os trabalhos da safra do café no Paraná pioneiro.

O artigo “Quando o artista ‘se apropria do Espaço como coisa sua’: António Alfredo e os espaços públicos de Olivais Sul,” de Inês Marques (Lisboa, Portugal), dá a conhecer o trabalho do pintor António Alfredo no que respeita às suas intervenções no urbanismo modernista do bairro de Olivais, em Lisboa, ao serviço do gabinete técnico da habitação da Câmara da cidade.

Thaynã Targa & Alana Ferreira (Espírito Santo, Brasil) no artigo “‘Tempo deve ser nada sem texto’: mediações entre arte contemporânea, ciência e tecnologia na obra de Eduardo Kac” debruçam-se sobre os 23 *holopoemas* produzidos por este autor entre 1983-93, sendo um contributo para o aprofundar das ramificações inquietas da poesia concreta / visual.

Em “O ‘Romeu e Julieta’ de Gabriel Villela: uma experiência do novo lugar da dramaturgia clássica,” Paula Mathenhauer Guerreiro (São Paulo, Brasil), revisita a encenação inovadora de Romeu e Julieta pelo grupo Galpão e sob a direção de Villela.

Paulo Gomes (Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo “Iberê Camargo e a expressão como forma criada” analisa dois pares de trabalhos de Iberê – cada par: um desenho de esboço e a pintura correspondente – onde se testemunha de modo objetivo a sua formação plástica junto de Andre Lhote, em Paris, em 1949.

O artigo “A alma da floresta: ‘Sonhos’, por Claudia Andujar,” de Sandra Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil), revisita o trabalho de fotografia daquela autora suíça radicada no Brasil (com cidadania) que, atravessando décadas de registos junto dos yanomani, e actuando com militância pelo seu reconhecimento, propõe, na série sonhos, a fusão de imagens de épocas distintas para gerar novas realidades.

Reuniram-se aqui algumas possibilidades de reconhecimento, autores desconhecidos, obras agora reveladas, inéditos que são divulgados. Lança-se pontes para conhecer o percurso de autores como Villari Herrmann, Edgard da Rocha Miranda, Raymonde Carasco, Armínio Kaiser, António Alfredo, Roberto Rodrigues, entre outros autores e outras obras. Após o livro de Júlio Pomar (1986) *Da cegueira dos pintores*, encontramos uma justificação da *Revista Gama*: lançar o olhar de artistas, um olhar plástico, operativo, sobre as obras de outros artistas, para um retomar do seu conhecimento.

## Referências

- Deleuze, Gilles (1984) "Gilles Deleuze: Cinéma et Pensée: cours 67 du 30/10/1984." In Université Paris 8 (s/d) *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. [Consult. 2016-02-14] Disponível em [www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=4](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2004) *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 1. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-0181-4
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2008) *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia*. 2. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1272-8
- Doy, Gen (2007) *Claude Cahun: a sensual politics of photography*. London: I.B. Tauris. ISBN 978-1-84511-551-7
- Pomar, Júlio (1986) *Da cegueira dos pintores*. Col. Arte & artistas. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.



## **2. Artigos originais**

*Original articles*

# Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda

*A footnote in the history of Brazilian theater: the invisible work of Edgard da Rocha Miranda*

MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO\*

Artigo completo submetido a 23 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, dramaturgo. Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Teoria e História Literária, Unicamp. Doutorado em Teoria e História Literária, Unicamp.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Cênicas. Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues 443, Butantã, São Paulo – SP CEP 05508-020, Brasil. E-mail: marcatalao@yahoo.com.br

**Resumo:** A partir do conceito de “teatro virtual”, este artigo aborda o fracasso artístico do dramaturgo brasileiro Edgard da Rocha Miranda a partir de uma perspectiva inovadora: não se leva em conta apenas sua obra visível e documentada, mas também sua obra potencial, que poderia ter sido escrita caso o escritor tivesse se comprometido mais efetivamente com suas circunstâncias históricas e biográficas. Para tanto, considera-se uma descoberta recente acerca dos anos de formação do autor que pode lançar luz sobre seu percurso e suas limitações artísticas.

**Palavras chave:** Dramaturgia / teatro virtual / história do teatro brasileiro.

**Abstract:** Based on the concept of “virtual theater”, this article discusses the artistic failure of the Brazilian playwright Edgard da Rocha Miranda from a new perspective: not only takes into account his visible and documented work, but also his potential work, that could have been written if the writer had committed more effectively with his historical and biographical circumstances. To this aim, it is considered a recent discovery about the formative years of the author that can shed light on his journey and his artistic limitations.

**Keywords:** Drama / virtual theater / history of Brazilian theater.

## Introdução

Mesmo para os estudiosos familiarizados com a dramaturgia brasileira do século XX, a obra de Edgard da Rocha Miranda não suscita debate ou interesse. Na vasta *História do teatro brasileiro*, publicada recentemente sob a direção de João Roberto Faria (2012), seu nome (sintomaticamente grafado de forma errada) é lembrado apenas no contexto das companhias de teatro que encenaram suas obras, ao contrário de outros dramaturgos mais relevantes, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, ou mesmo Lúcio Cardoso, Pedro Bloch, Antonio Callado e Guilherme de Figueiredo, que têm capítulos ou subcapítulos próprios. No entanto, no início da década de 1950, quando as peças de Rocha Miranda começaram a ganhar repercussão, era possível imaginar que o dramaturgo poderia “vir a ser um dos nossos primeiros escritores de teatro” (cf. Prado, 2001: 76): em 1953, ele recebeu o Prêmio Saci de melhor autor nacional pela peça *Para onde a terra cresce*, produzida pelo Teatro Brasileiro de Comédia, com Cleyde Yáconis e Paulo Autran no elenco; no ano seguinte, *...E o noroeste soprou*, encenada por Zbigniew Ziembinski, obteve o prêmio Martins Pena em homenagem ao IV Centenário de São Paulo (cf. Magaldi & Vargas, 2001: 332-333). Num artigo publicado originalmente em 1952, Décio de Almeida Prado afirmava categoricamente a maestria do autor: “tudo o que é possível saber e conhecer sobre as regras fundamentais da carpintaria teatral, ele sabe e conhece” (Prado, 2001: 71). Contudo, após ter suas obras representadas em Nova Iorque, Londres e Paris, o dramaturgo foi praticamente esquecido no Brasil, e mesmo a construção de um teatro próprio (o Teatro Glória, que foi inaugurado em 1970, com uma representação da última peça de Edgard da Rocha Miranda de que se tem notícia, *O estranho*) não foi suficiente para que o seu nome ocupasse mais do que uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro. A partir do conceito de “teatro virtual”, abordaremos o fracasso artístico de Edgard da Rocha Miranda a partir de uma perspectiva inovadora: não levaremos em conta apenas sua obra visível e documentada, mas também sua obra potencial, que poderia ter sido escrita caso o dramaturgo tivesse se comprometido mais efetivamente com suas circunstâncias históricas e biográficas. Para tanto, levaremos em consideração uma descoberta recente acerca dos anos de formação do autor que pode lançar luz sobre seu percurso e suas limitações artísticas.

### 1. Um dramaturgo à margem da história

No início de 2014, eu preparava uma oficina de dramaturgia a partir do tema “memória e cidade” quando deparei com um artigo publicado originalmente no *site* BBC Brasil que me pareceu instigante. Com o sugestivo título

“Ex-escravos lembram rotina em fazenda nazista no interior de SP”, o artigo, assinado por Gibby Zobel, descrevia a descoberta de “um campo brutal de trabalhos forçados para crianças negras abandonadas” numa fazenda próxima à cidade de Campina do Monte Alegre, administrada por “uma família de ricos industriais do Rio de Janeiro”. A história, que começa com a descoberta casual de tijolos marcados com uma suástica, depois de alguns porcos terem quebrado uma parede em ruínas, e apresenta relatos sobre castigos físicos e psicológicos impingidos a meninos de dez anos de idade, quase todos negros, não despertou apenas o interesse dos meus alunos, mas fez também com que eu mesmo quisesse obter mais informações sobre o assunto. Depois de viajar a Campina do Monte Alegre e conversar com algumas pessoas, descobri uma tese de doutorado intitulada “Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)”, em que o autor, Sidney Aguilar Filho, analisa detalhadamente as condições em que cinquenta órfãos, com o aval do Estado, foram retirados de uma instituição pública e submetidos “a cárcere, a castigos físicos e a constrangimentos morais em fazendas de membros da cúpula da Ação Integralista Brasileira, também adeptos declarados do nazismo” (Aguilar Filho, 2011: V).

Curiosamente, quando eu já começava a imaginar uma peça que poderia ser escrita a partir daqueles dados, encontrei uma nota de rodapé cujas informações merecem ser transcritas integralmente:

*Outra exceção que apareceu na documentação foi Edgard Rocha Miranda, filho de Otávio, que se tornou herdeiro de parte minoritária das terras na região. Foi escritor, autor de peças de teatro e dono do Teatro Glória. Seu principal destaque artístico foi a peça teatral “Quando o noroeste sopra”, publicada em inglês, no ano de 1957 pelo serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura do Brasil com o título de “...And the Wind blew”, encenada em Nova Iorque. A peça versa sobre Campina do Monte Alegre-SP na década de 1930 e centra-se na religiosidade, contrapondo um doutor, um bispo e um militar com o restante da população local, tida como ignorante e supersticiosa. Em torno disso se desenvolve a narrativa. O senhor Aloysio Silva se lembrou dele apenas como “um homem muito nervoso”. (Aguilar Filho, 2011: 45)*

A leitura de *...E o noroeste soprou* não revela qualquer vestígio da trajetória dos meninos vindos do Rio de Janeiro; como aponta Aguilar Filho, o centro da peça é a religiosidade de uma pequena cidade fantasmagórica e quase abstrata, que é referida explicitamente como Campina do Monte Alegre, mas que poderia ter qualquer outro nome. Para quem buscava personagens tão dramáticas quanto as esboçadas no artigo da BBC Brasil (um homem autoritário que separava as crianças com uma bengala: “Coloca aquele no canto de lá, esse no de

cá”; um órfão que foge de noite, volta ao Rio de Janeiro e se alista na Marinha para lutar contra os nazistas; um time de futebol que se alinha para uma foto à sombra da suástica), as personagens criadas por Edgard da Rocha Miranda pareciam anêmicas e esquemáticas. Talvez seja injusto exigir de um autor que responda explicitamente às suas circunstâncias históricas e biográficas; no entanto, a sensação de que “a peça de Miranda parece ser um exercício intelectual que carece de sinceridade” (cf. Schoenbach, 1972: 76) – juízo proferido acerca da peça *O Estranho*, mas que também poderia se aplicar às demais obras do autor – pode lançar luz sobre alguns dos motivos do seu fracasso artístico.

## 2. O “teatro virtual” de Edgard da Rocha Miranda

Para Sábato Magaldi, o problema central da criação de Rocha Miranda é o fato de ele não conseguir “libertar-se dos esquemas cerebrais” (Apud Guzik, 1986: 71). O próprio Décio de Almeida Prado, a despeito da “capacidade seguríssima de armar um enredo” (Prado, 2001: 72) que reconhece no autor, aponta que “Edgard da Rocha Miranda não leva as ideias até as suas últimas consequências, preferindo abrandá-las, caindo num sentimentalismo piegas” (Prado, 2001: 73). “Superficial e tímida” é a forma como Yan Michalsky (1970) considera a peça *O Estranho*. A partir dessas considerações, propomos um exercício de imaginação: como seria a obra de Edgard da Rocha Miranda caso ele fosse artisticamente ousado a ponto de libertar-se dos esquemas cerebrais e levar as ideias até as últimas consequências?

Nesse caso, ao contrário do que Décio de Almeida Prado assinala no artigo supracitado, a “referência aos conflitos sociais do nosso tempo, como se a luta entre o operariado e os patrões não passasse de um gigantesco e lamentável equívoco, suscetível de ser resolvido facilmente se ao menos ‘tous les gens du monde voulaient se donner la main’” (Prado, 2001: 73), poderia dar lugar a um verdadeiro conflito entre os desejos e propósitos dos membros da aristocracia rural e industrial do país (a que o autor pertencia como membro de uma das famílias mais ricas do Brasil) e as vontades e necessidades dos seus subordinados. O negro Bené não seria a personagem caricata e superficial que torna ...*E o noroeste soprou* uma obra tão desequilibrada, mas poderia se transformar numa figura com alcance e interesse muito maiores.

Sob um ponto de vista convencional, talvez não faça sentido tecer conjecturas acerca de possibilidades que nunca chegaram a se concretizar. Contudo, como argumentamos em outra parte, o conceito de “teatro virtual” abre espaço para que pensemos não apenas nas obras que foram efetivamente encenadas ou publicadas, mas também em versões alternativas não realizadas, mas

plausíveis. Não se trata simplesmente de propor ficções arbitrárias e sem qualquer fundamento, mas sim, a partir de dados concretos, imaginar versões alternativas da realidade.

No caso específico de Edgard da Rocha Miranda, a inserção da cidade de Campina do Monte Alegre como cenário e de Bené como personagem, assim como a tentativa de recriar diferentes dialetos em *...E o noroeste soprou*, indicam um propósito de diálogo com a realidade concreta. No entanto, como nota Décio de Almeida Prado (Prado, 2001: 76), “no Brasil, as distâncias sociais são enormes: entre gente de cidade, como Edgard da Rocha Miranda e os atores do Teatro Brasileiro de Comédia, e gente do campo, há um abismo, um oceano que não se transpõe artisticamente a não ser com muito tato e imaginação”. Mais do que tato ou imaginação, as informações recentemente descobertas sobre a fazenda Cruzeiro do Sul, onde o dramaturgo pôde entrar em contato efetivo com pessoas de condições sociais completamente distintas das suas, indicam que faltou ao autor a disposição de confrontar-se com “o estranho” que assombra sua última peça (um mendigo que desestabiliza a vida de um homem abastado).

Ao contrário do que transparece na interpretação de Décio de Almeida Prado, o fato de que Edgard da Rocha Miranda “não apalpa o terreno, não ensaia como os outros: tudo o que é possível saber e conhecer sobre as regras fundamentais da carpintaria teatral ele sabe e conhece” (Prado, 2001: 71) não está em contradição com sua incapacidade de pôr em cena os conflitos sociais em que ele mesmo estava inserido; ao contrário: podemos pensar que é justamente porque não permite que a “gente do campo” adentre o palco com a mesma estatura dramática da “gente de cidade” que o dramaturgo consegue manter sua capacidade técnica intocada.

### Conclusão

Evidentemente, não podemos saber como seriam as peças hipotéticas que Rocha Miranda escreveria caso decidisse escrever abertamente sobre os conflitos concretos e imaginários entre sua família e as crianças órfãs que foram levadas à sua propriedade rural; contudo, esse exercício de “teatro virtual” pode iluminar alguns dos motivos que fizeram com que companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia deixassem de se interessar por suas obras. A partir das observações de Peter Szondi sobre o caráter histórico das formas dramáticas, podemos imaginar que as “exigências existenciais” (cf. Szondi, 2001: 26) de criação de personagens menos esquemáticos do que Bené ou o “Estranho” e de linguagens menos estereotipadas do que as que aparecem em *Para onde a*

*terra cresce* e ...*E o noroeste soprou* acarretariam necessariamente novas “exigências técnicas”, transformando os dramas previsíveis e fechados de Rocha Miranda em obras que dialogassem mais efetivamente com as necessidades de sua época.

Talvez as obras que resultassem da inserção de elementos tão problemáticos quanto a situação dos órfãos na propriedade rural ou as relações entre o integralismo e o deslocamento de crianças negras da capital para áreas remotas no interior do país fossem simplesmente monstruosas ou aberrantes; no entanto, o próprio “caráter problemático dessa tentativa” (cf. Szondi, 2001: 76) poderia tensionar a forma dramática em direções imprevisíveis, fazendo com que as peças de Edgard da Rocha Miranda (1957; 1958a; 1958b) despertassem um interesse autêntico dos leitores e espectadores futuros.

### Referências

- Aguilar Filho, Sidney (2011) *Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*. Tese de doutorado. Campinas, SP.
- Faria, João Roberto (org) (2012) *História do teatro brasileiro* (2 vol.). São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP.
- Guzik, Alberto (1986) TBC: *Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva.
- Magaldi, Sabato & Vargas, Maria Theresa (2001) *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac.
- Michalsky, Yan (1970) “O Estranho”: Balão quase furado. *Jornal do Brasil*, 3/11.
- Miranda, Edgard da Rocha (1957) ...*And the wind blew*. Brasília: MEC.
- Miranda, Edgard da Rocha (1958a) ...*E o noroeste soprou*. Rio de Janeiro: Dramas e Comédias.
- Miranda, Edgard da Rocha (1958b) *Para onde a terra cresce*. Rio de Janeiro: Dramas e Comédias.
- Prado, Décio de Almeida (2001) *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva.
- Schoenbach, Peter (1972) “Rio and São Paulo Theatres in 1970: National Dramaturgy” *Latin American Theatre Review*, University of Kansas: 67-80.
- Szondi, Peter (2001) [1965] *Teoria do drama moderno [1850-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify.
- Zobel, Gibby (2014) “Ex-escravos lembram rotina em fazenda nazista no interior de SP”. *BBC Brasil*, 25/01. [Consult 2015-11-15] Disponível em URL: [www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/01/140121\\_fazenda\\_nazista\\_sp\\_mv](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/01/140121_fazenda_nazista_sp_mv)

### Agradecimentos

Este artigo faz parte do Projeto Teatro Virtual, processo 2015/17610-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

# Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann

## *Non Multa sed Multum: Parsimony and Prodigality in Villari Herrmann's Works*

OMAR KHOURI\*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual e poeta, professor, pesquisador. Licenciado e bacharel em História, pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Comunicação e Semiótica-Literaturas, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), doutor em Comunicação e Semiótica-Artes, pela PUCSP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Instituto de Artes. Campus de São Paulo, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz N° 271. CEP 01140-070 São Paulo. SP Brasil. E-mail: omackhoury@gmail.com

**Resumo:** O poeta Villari Herrmann, atuando desde os fins dos anos 1960, até os dias de hoje, produziu uma obra mínima em termos quantitativos, porém, de um qualitativo admirável. Nesse cerca de meio século de produção poética interdisciplinar, não ultrapassou os 25 poemas: verdadeiras fontes de informação estética, envolvendo o verbal e as artes plásticas. Figura rara entre outras raridades.

**Palavras chave:** Poesia / visualidade / parcimônia / invenção / informação.

**Abstract:** *The poet Villari Herrmann, acting since the late 1960s until the present day, produced minimal work in quantitative terms, but an admirable quality. In this half century of interdisciplinary poetic production did not exceed 25 poems: real sources of aesthetic information involving the verbal and the visual arts. Rare figure among other rarities.*

**Keywords:** *Poetry / visuality / parsimony / invention / information.*

### Acercamento

Radicalidade é o que caracteriza, em boa medida, as produções artísticas dos Modernismos, abrindo suas vanguardas (hoje ditas "históricas"), radicalidade de mãos dadas com a experimentação, o que acabou por criar uma



tradição que, pode-se afirmar, estende-se à atualidade. Se há coisas em comum entre todas as Artes e se elas se aproximam, mesclando-se, às vezes, interpenetrando-se, há momentos em que isto se torna mais visível. Teorias deram suporte a muitas das práticas observadas e a radicalidade extrema foi responsável pela realização de grandes conjuntos de obras, ao longo do século XX. Propostas se fizeram necessárias, no momento em que foram enunciadas. É Van Doesbug (1930) afirmando que o quadro significa ele-mesmo (manifesto “Art Concret”, 1930, apud Amaral, 1977: 42), são os concretistas de São Paulo dizendo (1958) que o poema concreto é um objeto em si e por si (Augusto de Campos *et alii*, 2006: 216), reverberando o Concretismo do artista plástico. É Marcel Duchamp a discorrer sobre *ready-mades*: na difícil escolha de objetos, estaria deixando de lado, totalmente, o gosto pessoal (Kuh, 1965: 109). A Poesia Concreta brasileira já se apresentava com uma vocação intersemiótica ou interdisciplinar, outros diriam e, no âmbito brasílico, criou uma espécie de “tradição do rigor”. Villari Herrmann habita, enquanto poeta, esse universo de rigor, ao mesmo tempo em que entra como figura paradigmática para outros poetas.

### 1. O percurso do poeta

José Lázaro Geraldo Villari Herrmann nasceu em São Carlos, São Paulo, Brasil, em 1943. Formado em Direito, chegou a exercer, por pouco tempo, a função de Promotor Público. Norteador por um rigor extremo, sua produção poética, em quatro décadas e meia, não atingiu a marca dos vinte e cinco poemas, menos por preguiça que por temor à redundância. Muito embora tenha vivido num momento de proliferação de revistas no Brasil, com algumas das quais chegou a colaborar (no ano de 1979, editou uma antologia em forma de jornal: *Viva Há Poesia*) preferiu publicar pequenos livros e fazer edições autônomas de poemas, sempre autofinanciados. Para revistas, raramente entregou material inédito, exceção feita a *Zero à Esquerda*, de 1981. Polemista, Villari Herrmann travava suas batalhas sempre oralmente, não se dispondo a redigir e publicar metalíngua, e isto chegava a custar a ele inimizade de alguns, o ódio e o desprezo de outros tantos, que se sentiam mortalmente atingidos pela agudeza de suas observações, mas, também, ganhava a admiração de muitos.

### 2. O contexto da poesia intersemiótica

Hoje, como que caiu em desuso o termo “poesia intersemiótica” que, pelo menos em São Paulo, era corrente nos anos 1970, vindo a ser substituído pelo pouco preciso “poesia visual”, que ganhou relevo internacional e que, bem provavelmente, vem da “poesia visiva” italiana. Esse fenômeno internacional

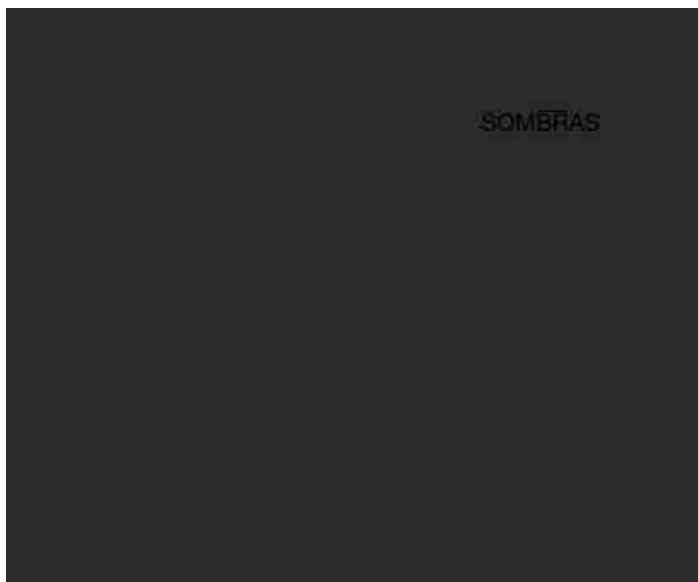
de uma poesia que junta, superpõe, funde códigos assumiu aspectos peculiares no Brasil e, particularmente, em São Paulo, que havia sido um dos berços da Poesia Concreta internacional. Tal como se observou em outras partes do Mundo, houve uma continuidade de experimentalismos nas Artes e na Poesia em particular, no Brasil e, aí, uma certa ala se destacou (não nos *media*) por uma radicalidade mais notória e outras características, que lhe são próprias, embora não exclusivas: fusão de códigos, poemas que já são pensados para a veiculação em vários meios, sem perda de informação estética. E, embasando tudo isso, está o pleno domínio do verbal, inclusive da tecnologia do verso, que, deixada de lado, cedia a vez a outras sequências verbais dotadas de eurritmia, quando necessário fosse. A informação tanto poderia estar num poema impresso, como naquele que viesse a utilizar novas tecnologias, novas linguagens, já que havia, desde os tempos heroicos da Poesia Concreta, essa abertura. Uma poesia formalista, poder-se-ia dizer, porém, sem a carga pejorativa que o termo acaba por sugerir. Quando Roman Jakobson aponta a prevalência da forma na função poética (é claro que ele está se referindo à Poesia como a arte da palavra, por excelência, porém, há abertura para outros códigos e poderíamos evocar uma “função artística” – ele que cunhou a expressão “tradução intersemiótica”), podemos tirar como corolário o seguinte: à prevalência da forma corresponde uma potencialização semântica.

### 3. Quatro poemas de Villari Herrmann: breves abordagens

Foram escolhidos, para este artigo, quatro dos poemas produzidos, em décadas, pelo poeta, poemas estes que tiveram bastante circulação, porém, num meio restrito, composto fundamentalmente por poetas e aficionados da Poesia que, via de regra, exerciam oralmente a crítica, em reuniões que eram realizadas em bares e em algumas poucas residências, na cidade de São Paulo, principalmente.

#### 3.1 Sem título (K8)

Este poema de Villari Herrmann (Figura 1) tem sido apontado como uma das peças-chave da poesia interdisciplinar que floresceu no Brasil a partir dos anos 1970, por se constituir numa perfeita fusão de códigos (Philadelpho Menezes, 1991: *passim*). O processo é aquele das chamadas “cartas enigmáticas”, em que a figura vale por aquilo com que é nomeada, nome, por sua vez, que comporá com outros tantos uma palavra ou uma sequência significativa e significativa. Neste caso, ‘K’ + ‘8’, não apenas se compõem em ‘coito’ como, na junção, se configuram coito, num fenômeno de dupla penetração. E o resultado, belo em si, apresenta perfeita simetria, sendo que a parte inferior, ou base, se espelha na



**Figura 1** · Sem título (K8), 1969-1971, de Villari Herrmann.  
Fonte: *4 Poemas*. 1971.

**Figura 2** · *Sombras*, de Villari Herrmann. Fonte: edição autônoma, 1974.

superar e, ao mesmo tempo em que lhe dá sustentação, empresta-lhe a ideia de equilíbrio. Num giro de 90º, a factura comparece num livro-objeto: *Oxigênese* (Herrmann, 1977: páginas centrais). O 8 que, deslocado, configura-se infinito, indicia um 'coito *endless*'.

### 3.2 Sombras

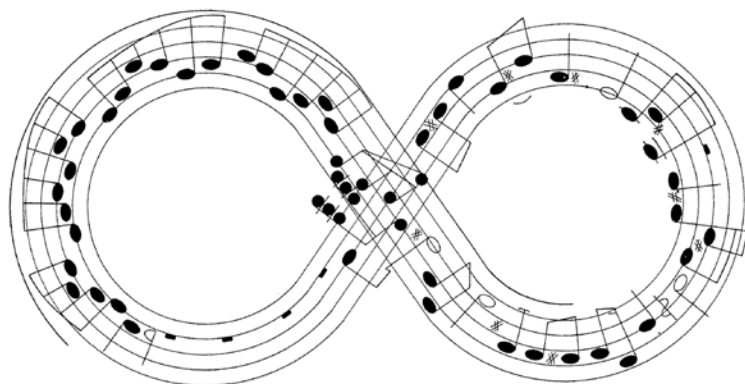
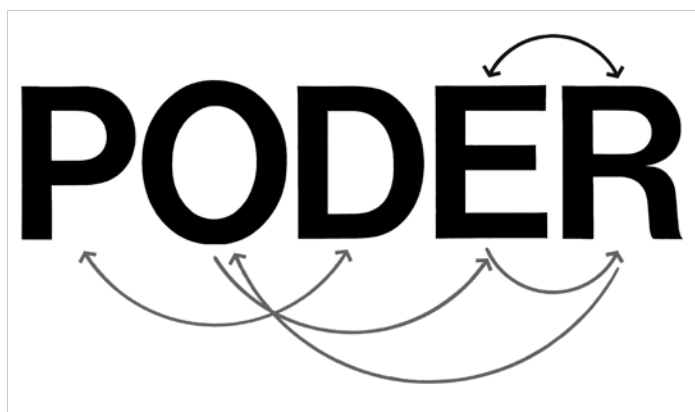
Neste poema (Figura 2), Villari Herrmann explicita a idade das trevas vivida pelo Brasil, época da ditadura militar em que liberdades eram cerceadas, a censura agia, proibindo, e se tinha a ilusão de um milagre econômico. A marca "BR" de Brasil e com aquela barra encimando-a, espécie de macro (sinal gráfico que indica vogal/sílaba longa), que identificava as empresas estatais, como Petrobrás, por exemplo. Só que aí, não seria uma Som-bras, mas simplesmente Sombras. Sombras. Cartão preto com impressão em preto, sendo que, na edição original a diferença é marcada pelo fosco/brilhante. Um poema contra a repressão, um poema pró-liberdade. Uma única palavra, disposta de tal forma que chega a valer por mil outras. Nesse trabalho de Villari Herrmann, uma crítica sutil, a tal ponto, que passou despercebida para muitos. Uma crítica velada, numa época de concordâncias forçadas e omissões. SOMBRAS.

### 3.3. Poder

Cartão distribuído de-mão-em-mão (Figura 3), como tantos outros poemas, este como que anuncia o fim (que ainda demoraria alguns anos) da ditadura militar que grassou no Brasil, a partir de 1964, com recrudescimento em 1968. A palavra PODER (substantivo e/ou verbo), soberana, toda em caixa-alta e setas indicativas de alternância da ordem das letras que a compõem, donde poderíamos entender PODER, PODRE, DEPOR, ROER etc. Porém, a sequência desejada seria DEPOR PODRE PODER. As setas: acima em preto e abaixo em vermelho emprestam à peça uma dinâmica que a valoriza enquanto factura, funcionando como uma espécie de chamariz. Toda a informação desejada condensada em uma única palavra, que poderia fazer parte de um cartaz comum ou de um desses grandes cartazes de rua.

### 3.4. Sem título (∞)

Neste poema sem título (Figura 4), o poeta constrói uma pauta (pentagrama) configurando-se o símbolo do infinito, onde imprime os primeiros compassos da *Valsa do Minuto* (*Opus 64, nº 1*), do músico polonês Frédéric-François Chopin. O minuto para ser tocado *ad nauseam*, o minuto musical projetado no infinito, uma pretensão oximoresca gráfico-musical. Para a execução do



**Figura 3** · *Poder*, de Villari Herrmann. Fonte: edição autônoma, 1977.

**Figura 4** · Sem título, 1980, de Villari Herrmann. Fonte: revista *Zero à Esquerda*, 1981.

projeto, o autor contou com a colaboração de Carlos Valero, que concretizou uma ideia que era clara mas que necessitava do trabalho de arte-finalização, que foi viabilizada pelo colaborador que, na edição de *Zero à Esquerda*, consta como co-autor. O poema chegou a participar de inúmeras exposições, no Brasil e fora. Desde o Modernismo à Contemporaneidade, músicos têm criado partituras com formas inusitadas e inventado sistemas outros de notação musical, já num universo em que não mais havia fronteiras entre sons musicais e não-musicais (ruídos). A partitura-infinito de Herrmann dialoga com tudo isso e mais, puxa um fio direto de seu próprio trabalho: o 8 do K8 reverbera na pauta-infinito: basta que se realize o desenho obrigatoriamente contínuo do numeral. A sutil ideia do poeta resgata um trabalho do século XIX, colocando-o no final do século XX e projetando-o para o futuro.

#### 4. Três poemas intersemióticos contemporâneos, de outrem

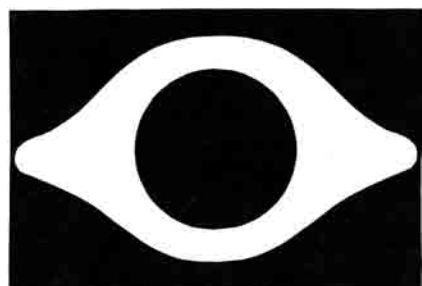
Como parte da contextualização do trabalho poético de Villari Herrmann e comprovação de que há uma poesia com preocupações idênticas no Brasil, com ou sem influência sua direta, destacamos três poemas de três poetas, de duas gerações diferentes, mas contemporâneos e que chegaram a ter algum contacto, como laços de amizade, com trocas de ideias e apreciação dos seus trabalhos poéticos. São eles: Erthos Albino de Souza (1932-2000), Júlio Mendonça (1958-) e Gastão Debreix (1960-).

##### 4.1. *Drapæil*, de Erthos Albino de Souza

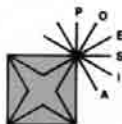
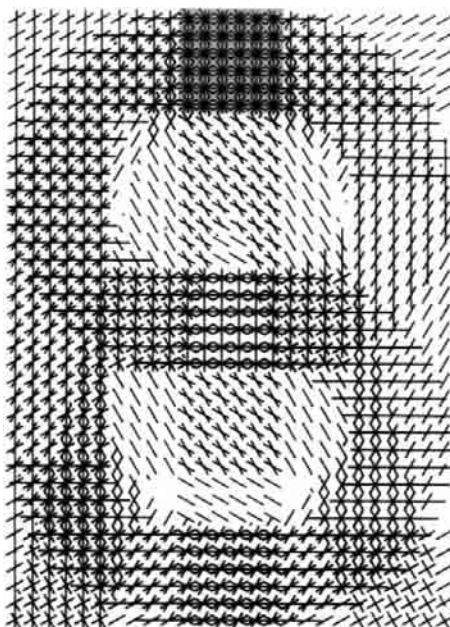
O poema (Figura 5) apareceu em *Muda* (1977), título acoplado ao cometimento gráfico, donde se conclui que este venha a ser parte constitutiva estrutural da factura. De imediato, o leitor percebe tratar-se de uma paródia (= canto paralelo), uma releitura da bandeira brasileira, de forma retangular, comportando um losango distorcido e um círculo, o que remete a *olho*, daí, *bandeirolho – drapæil*, um título bastante sugestivo. Como o autor (falecido no ano 2000), em sua modéstia exacerbada, raramente publicava coisas suas, fica-se sem saber se originalmente havia cor nisto que vemos em preto-e-branco. Um lance de inteligência e até um certo humor e velada crítica a uma pátria-espiã. Trocadilho verbo-visual.

##### 4.2. *Zero à esquerda*, de Júlio Mendonça.

Poema de 1981 (Figura 6), foi publicado em *Artéria 6* (1992). Feito para figurar como capa da revista *Zero À Esquerda* (1981), tendo sido descartado por motivos de ordem técnica, esperou mais de dez anos para vir a público. Com impressão



**drapœil**



**Figura 5** · *Drapœil*, de Erthos Albino de Souza.

Fonte: revista *Muda*, 1977.

**Figura 6** · *Zero à esquerda*, de Júlio Mendonça, 1981.

Fonte: revista *Artéria 6*, 1992.

**Figura 7** · *Poesia*, de Gastão Debreix.

Fonte: revista *Artéria 6*, 1992.

serigráfica, que lhe emprestou uma dimensão tátil e uma configuração-cor incomparável, o trabalho se apresenta como um quadrado amarelo-ouro sobre outro quadrado branco (a página da revista) com impressão sobre, em verde-bandeira, *zero* e *um* invertido, ou seja, o *zero* à esquerda do *um*. São as cores do Brasil (país um zero à esquerda?), é a camisa dez do rei Pelé, mas ao contrário, portanto, um zero à esquerda. Há algo de podre no País do Futebol!

### 4.3 Poesia, de Gastão Debreix

Uma das muitas incursões poético-metalinguísticas de Gastão Debreix (Figura 7), marceneiro e impressor, além de poeta. Olho tipográfico (tipomórfico) aguçado, percebe coisas de uma sutileza ímpar. Tomando a palavra POESIA em caixa-alta, numa helvética vazada, primeiro percebe que nenhuma das seis letras é repetida na sagrada palavra e as superpõe centralizando, percebendo que, em alguns pontos – apenas alguns pontos – elas se encontram. A cada encontro – tendo codificado um comportamento gráfico para cada letra – vai-se formando um desenho, que só se configura plenamente no ponto único – este sim! – em que as seis letras coincidem: resulta daí um quadrado com uma malha como que florida e que o autor, então, tinge de amarelo para destacá-lo ainda mais. Ao pé do trabalho uma espécie de escala-legenda com a progressão POESIA, que é, então, o que resulta de tal superposição. A POESIA se FAZ.

### Conclusão

Em um texto acadêmico, um memorial circunstanciado, Julio Plaza (1938-2003), artista espanhol que acabou por se radicar no Brasil, cidade de São Paulo, afirmou que, desde cedo – época de sua formação – percebeu que, além de uma Espanha da expressão, havia a da construção e ele tendeu para isto – interessava a ele a Espanha da construção. “Começo a perceber uma Espanha da expressão que oculta e abafa uma Espanha da construção” (Plaza, 1994: 4). O mesmo poderíamos dizer de uma América Latina, ou especificamente do Brasil: além de um Brasil da expressão há um outro Brasil: o da construção, do planejamento, da concisão, do rigor. Há um Brasil que se coloca, não como zona periférica do Capitalismo, mas como parte integrante do Mundo Ocidental. Foi a partir desse pensamento que atuaram os poetas concretos paulistas e, antes deles, um Oswald de Andrade, um João Cabral de Melo Neto e outros poucos. Daí, criaram um importante lastro teórico-crítico e poético (artístico), que permitiu a existência, não simplesmente de seguidores ou epígonos, mas de criadores de 1ª linha que honrariam qualquer tradição poética, e que mantêm a mencionada tradição do rigor, chegando a radicalizar propostas de um passado



recente. Villari Herrmann é um desses poetas que levam adiante a bandeira da pesquisa para chegar à invenção, para lembrarmos Ezra Pound e a sua classificação dos criadores em categorias (Pound, 1970: 42-43) podendo, no nascedouro, possíveis redundâncias. Produz de raro em raro peças paradigmáticas. Villari Herrmann faz parte de um grupo de poetas, daqueles que, não deixando de fazer, fazem o mínimo dos mínimos, gotas de poesia, porém com alto teor de informação estética. Explosões do Admirável.

### Referências

- Amaral, Aracy Abreu org. (1977) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro-São Paulo: MAM-Pinacoteca do Estado.
- Campos, Augusto de, Pignatari, Décio e Campos, Haroldo de (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia-SP: Ateliê.
- Herrmann, Villari (1971) *4 Poemas*. São Paulo: STRIP.
- Jakobson, Roman (1974) *Linguística e Comunicação*. 7ª ed. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix.
- Kuh, Katharine (1965) *Diálogo com a arte moderna*. Trad. de Jaime Monteiro. Rio de Janeiro: Lido.
- Menezes, Philadelpho (1991) *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Plaza, Julio (1994) *Memorial circunstanciado de formação artística, científica e atividades*. São Paulo. (Texto inédito).
- Pound, Ezra (1970) *ABC da Literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix-CEC.
- Revista *Artéria 6* (1992) São Paulo: Nomuque Edições.
- Revista *Muda* (1977) São Paulo: Bonvicino-Risério ed.
- Revista-jornal *Viva Há Poesia* (1979), São Paulo: V. Herrmann ed. (Projeto gráfico: Julio Plaza).
- Revista *Zero à Esquerda* (1981) São Paulo: Nomuque Edições.
- Villari Herrmann (1974) *Sombras*. São Paulo: STRIP. (Edição autônoma de poema).
- Villari Herrmann (1977) *Oxigênese*. São Paulo: STRIP. (Projeto gráfico: Julio Plaza).
- Villari Herrmann (1977) *Poder*. São Paulo: STRIP. (Edição autônoma de poema).

# A dimensão autoetnográfica dos desenhos de Pitseolak

## *The autoethnographic dimension of Pitseolak drawings*

FILIPA PONTES LANÇA\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal: artista visual. Licenciatura em Design e Tecnologias Gráficas pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR- IPL).

AFILIAÇÃO: Aluna do curso de doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Desenho, Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: filipapontes@campus.ul.pt

**Resumo:** Este artigo propõe olhar a obra de Pitseolak Ashoona através do seu lado autoetnográfico, focando atenção na forma como a artista transformou as suas experiências pessoais em narrativas visuais que representam e caracterizam o espaço social e a cultura Inuit. Dentro deste contexto, importa compreender de que forma os seus desenhos são testemunho das estratégias de adaptação de um povo indígena, à imposição da sociedade industrializada e capitalista, no mundo globalizado.

**Palavras chave:** Desenho / autoetnografia / Pitseolak Ashoona / arte Inuit.

**Abstract:** *This article proposes to look at the work of Pitseolak Ashoona through its autoethnographic hand, focusing attention on how the artist transformed her personal experiences in visual narratives, that represent and characterize the social space and the Inuit culture. Within this context it is important to understand how their drawings are testimony of the adaptation strategies of an indigenous group, under the imposition of industrialized and capitalist society, in the globalized world.*

**Keywords:** Drawing / autoethnography / Pitseolak Ashoona / Inuit art.

### Introdução

A arte Inuit pertence a uma categoria artística, que dificilmente consegue encontrar espaço para ser estudada dentro da História da Arte, seguindo os modelos europeus (Lalonde, 1995). As particularidades relacionadas com o seu surgimento, produção e desenvolvimento encontram apenas afinidades com o

que se poderia apelar de arte do “Quarto Mundo” (Berlo, 1989): uma arte produzida em sociedades pertencentes a nações que não são reconhecidas internacionalmente, onde as populações mantêm uma política cultural diferente da estabelecida pelos países que reclamaram os seus territórios. Neste sentido, a produção artística do povo Inuit está inserida num contexto de transculturação numa “zona de contacto” (Pratt, 1994) entre a sociedade dos povos caçadores nómadas do Ártico, a comunidade urbana de Cape Dorset, e a sociedade cosmopolita e globalizada do Sul do Canadá.

No final dos anos 1950, assiste-se em Cape Dorset a um movimento de emancipação artística das mulheres Inuits. Os autores que estudaram este fenómeno, inserem as suas pesquisas dentro dos discursos sobre o feminismo e as teorias de género (Berlo, 1989; Borsa, 2008); estudos sobre os discursos pós-colonialistas (Pratt, 1994); sobre Arte Indígena do Canadá e mais recentemente em investigações ligadas aos Estudos da Cultura Visual (Vorano, 2006). Pitseolak Ashoona, foi a artista Inuit mais divulgada e que alcançou maior reconhecimento internacional, sendo uma das precursoras da arte contemporânea Inuit. Transversal às diferentes abordagens, persiste a ideia de que os seus desenhos demonstram a “expressão pessoal da sua identidade cultural” (Lalonde, 1995: vii).

### 1. Inuit de corpo e alma

Pitseolak Ashoona nasceu numa data imprecisa entre 1904 e 1908 no norte do Canadá, na região Nunavut, hoje conhecida como Nottingham Island. Somente nos anos 1950 (após a morte do seu marido), deixa a vida tradicional e nómada para passar a residir em Cape Dorset, em habitações permanentes.

Durante 40 anos, viveu em acampamentos acompanhando os caçadores nómadas, seguindo as tradições Inuit. Casou com Ashoona e foi mãe dezasete vezes, dedicou-se especialmente ao cuidado da família, confeccionando roupa impermeável em pele de morsa e preparando alimentos. Durante a vida nómada o seu contacto com o objecto artístico foi quase inexistente. Apenas alguns objectos feitos de osso de animal, esculpidos por membros da comunidade e usados como moeda de troca, para obter bens trazidos pelos navios estrangeiros que atravessavam o Ártico.

No entanto, o facto de ter dedicado décadas à tarefa de costurar roupa com utensílios rudimentares, a qual exigia concentração, tempo de aprendizagem e aperfeiçoamento, permitiram-lhe criar ferramentas que a levaram, mais tarde, a dedicar-se à auto-aprendizagem da arte do desenho, com a mesma persistência com que assumia as responsabilidades dentro da comunidade.

O conhecimento empírico dos costumes e tradições Inuits, da fauna e geografia do território Nunavut, são outros aspectos importantes que influenciaram a qualidade e exuberância do seu trabalho artístico. Este contacto directo quotidiano, permitiu agilidade no gesto da representação e interpretação do mundo através do desenho (Lalonde, 2015).

A mudança no final dos anos 50 para uma residência permanente em Cape Dorset, devido à impossibilidade de continuar ligada à vida nómada, forçam Pitseolak a encontrar novas formas de sobrevivência. É neste momento, de adaptação ao um novo estilo de vida, que o fazer artístico vem transformar a sua vida.

## 2. Desenho como sobrevivência

As mudanças que marcaram o mundo na segunda metade do séc. XX com o advento da industrialização, provocaram também mudanças significativas na vida do povo Inuit do Norte do Canadá. Na década de 50, o governo canadense em colaboração com a West Baffin Eskimo Co-operative criaram programas de incentivo ao desenvolvimento económico das comunidades indígenas em Cape Dorset, através da promoção e comercialização de artesanato Inuit no sul do Canadá. Esta iniciativa integrou também a abertura ao mercado internacional da arte, principalmente através do Kinngait Studios (oficina de impressão em serigrafia e gravura) e o Dorset Fine Arts (responsável pela promoção e divulgação dos trabalhos), dirigidos pelo artista canadense James Houston. Uma comunidade de mulheres artistas "foram encorajadas a assentarem as suas memórias da vida tradicional através dos desenhos" (Rabinovitch 1994:13), que eram depois reproduzidos em gravura ou serigrafia e vendidos para integrarem as colecções de instituições e fundações artísticas canadenses.

É dentro deste contexto que Pitseolak inicia o contacto com o seu processo criativo, que a levou a realizar mais de 9000 desenhos entre as décadas de 60 e 80, até à sua morte em 1983. Exposta à necessidade de criar sustento económico, Pitseolak decide experimentar-se na arte do desenho integrando o grupo de artistas do Kinngait Studio. A necessidade de continuar em contacto com as tradições e costumes Inuits levam a artista a encontrar no desenho um espaço para traduzir as suas experiências, revisitando momentos e histórias pessoais. O rápido sucesso que alcançaram as suas obras, permitiram ascender economicamente e transformaram a artista no ícone do movimento de emancipação das mulheres Inuits.

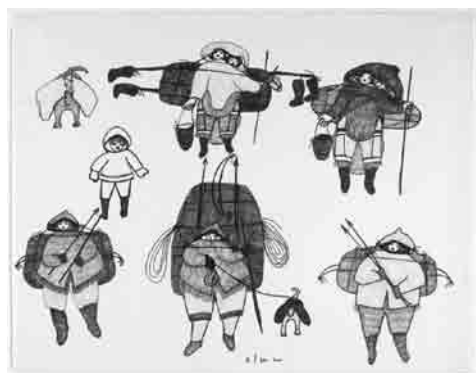
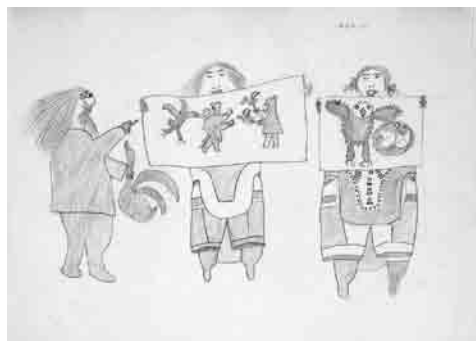
A representação da cultura Inuit através da arte, torna-se importante não só como chavão para impulsionar o mercado artístico, mas também como forma de enaltecer a identidade cultural dentro da comunidade e promover o reconhecimento internacional dos grupos indígenas do Ártico, criando condições

para a auto-preservação da cultura. Este factor é importante, pois em certa forma explica as razões que levaram as mulheres Inuits a escolherem a arte como forma de sobrevivência. Cabe então perguntar, a que se deve o destaque e o sucesso, tanto local como internacional, do trabalho de Pitseolak? Que elementos diferenciaram a sua arte dentro da “Arte Inuit”?

### 3. Auto – etno – grafia

Autoetnografia, segundo a sua raiz etimológica da palavra, significa descrever (grafia) um povo (etno) através do eu (auto). Descrever no sentido de intenção de analisar fenómenos culturais específicos, onde o “povo” representa um conjunto de indivíduos com características históricas, culturais, religiosas e sociais comuns.

Segundo Ellis e Bochner (2000), as precursoras da utilização do termo, “autoetnografia” é um trabalho de pesquisa sobre a experiência pessoal contextualizado dentro da cultura. Marie Louise Pratt, autora que investiga o tema relacionado com os registos gráficos de comunidades indígenas, acrescenta que a dimensão autoetnográfica está relacionada com a ideia de “zona de contacto” (*contact zone*) entre diferentes culturas. Neste sentido a autoetnografia distancia-se da expressão espontânea e ingénua dos povos primitivos ao representarem o seu mundo, para passar a ser a representação consciente e na primeira pessoa, do seu mundo mostrado aos outros (Pratt, 1994). Aqui a consciência do “outro” é importante. Chaterine Berlo, reconhecida investigadora dos desenhos das mulheres Inuits, faz referência à autoetnografia segundo Pratt ao descrever o modo como “os indivíduos se esforçam para preservar os seus modos de vida, em contextos de rápida mudança social e cultural” (Berlo, 2006: 20. Tradução livre). Em Cape Dorset, a emancipação das mulheres está intimamente relacionada com o surgimento da “Arte Inuit”: uma arte criada a partir da intervenção de não-Inuits dentro da comunidade, instruindo os nativos em técnicas modernas e aliando o seu sucesso a um empreendimento de marketing cultural. Neste sentido as mulheres Inuits desenvolveram as suas capacidades artísticas num contexto de cruzamento de culturas, e os seus desenhos são produzidos principalmente na urgência de encontrar formas de sobrevivência económica. Pitseolak Ashoona, por seu lado revela desde logo um interesse em desenvolver a expressão e a técnica, como se a sua arte fosse um sustento não só para o corpo mas também para a alma. Pitseolak, ao contrario das outras mulheres, assumia-se como artista. Em *The Critic* (Figura 1) a artista cria um desenho sobre o seu desenho, afirmando a sua posição como artista e mostrando como eram realizadas as trocas dentro do mercado da arte local. Esta forma de se auto-representar foi recorrente em muitas das suas obras. No entanto, este tipo



**Figura 1** · Pitseolak Ashoona, *The Critic*, 1963.

Grafite s/ papel, 47,6×61,1 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Fonte: Lalonde (2015).

**Figura 2** · Pitseolak Ashoona, *Moving Camp*, 1971. Canetas de feltro s/ papel, 51,8×66,3 cm. Art Gallery of Ontário, Toronto. Fonte: Lalonde (2015).

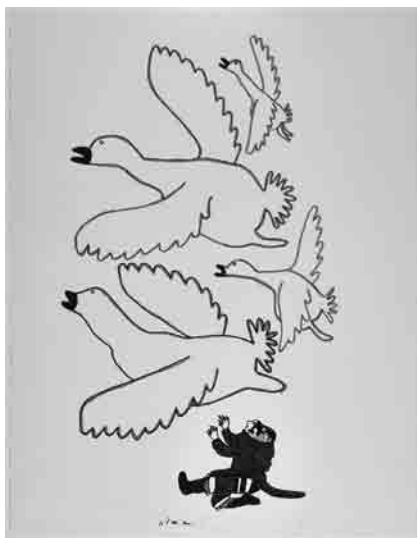
**Figura 3** · Pitseolak Ashoona, *Summer Camp Scene*, 1974. Canetas de feltro s/ papel, 50,6×65,4 cm. National Gallery of Canada. Fonte: Lalonde (2015).

de desenhos nunca foram impressos para serem vendidos, pois não coincidiam com as demandas do mercado artístico que promovia a Arte Inuit.

A forma excepcional com que se dedicou a representar e transpor as tradições e costumes da sua cultura através do desenho, espelham também a necessidade de manter a proximidade com o seu passado nómada, ajudando a enfrentar as dificuldades de adaptação a uma nova sociedade. Embora os seus desenhos não explicitem o lado autobiográfico da sua obra, os relatos orais publicados no livro *Pitseolak: Pictures out of my life* (1971) da autoria de Dorothy Harley Eber sobre a vida de Pitseolak, revelam que as personagens indiferenciadas e as situações representadas coincidem com familiares e episódios da sua vida pessoal.

#### 4. De Cape Dorset para o mundo

Do espólio composto por milhares de desenhos criados em Cape Dorset por Pitseolak, apenas uma pequena parte foi reproduzida em gravura ou serigrafia e vendida a partir da oficina de impressão. Os desenhos realizados com canetas de feltro, foram os que mais sucesso obtiveram, coincidindo também com a técnica eleita por Pitseolak para traduzir as suas ideias (Figura 1). O *McMitchael Canadian Art Collection* é a instituição que acolhe o *Cape Dorset Drawing Archive* onde estão incluídos mais de 8000 desenhos da artista. Em 1969, os seus desenhos foram vistos como “documentários inocentes” sobre a cultura Inuit (Kay Kritzviser apud Lalonde, 2015:47. Tradução livre), no entanto essa inocência pode ser analisada como estratégia inteligente de auto-representação que lhe permitiu mostrar-se ao mundo e emancipar-se como mulher e como artista. O desenho *Moving Camp* (Figura 2) mostra o nomadismo que caracterizava a vida dos Inuits, e tal como em *Summer Camp Scene* (Figura 3) a artista propõe uma visão das actividades realizadas em família. Diferente das tradicionais propostas gráficas que mostram uma sociedade dirigida por homens dedicados à caça e à pesca, Pitseolak escolhe registar os momentos de descontração e partilha baseados nas suas memórias. A serigrafia *A Mulher do Shaman* (Figura 4), foi uma das obras impressas mais reproduzidas e mostra um lado pouco comum da cultura Inuit, o que é explicado pelo facto de Pitseolak ter tido contacto em criança com Shamans dentro da comunidade onde vivia. Os pássaros, são um elemento gráfico quase constante na sua produção artística Inuit, o exagero na escala de representação denota a sua importância simbólica. Para Pitseolak essa dimensão simbólica é exponeciada por ligações afectivas: na língua tradicional Pitseolak é o nome de uma ave; a passagem dos pássaros migratórios na cidade de Cape Dorset,



**Figura 4** · Pitseolak Ashoona, A Mulher do Shaman, 1980. Gravura sobre pedra e stêncil s/ papel, prova III (edição 50), 71,8x51 cm. Cape Dorset anual print collection, 1980.

Fonte: Pais de Brito, J. et al, (2001).

**Figura 5** · Pitseolak Ashoona, Untitled (Birds Flying Overhead), 1966-67. Canetas de feltro s/ papel, 65,6x50,5 cm. Coleção do West Baffin Eskimo Co-operative Ltd., empréstimo da coleção de McMichael Canadian Art, Kleinburg, Ontario. Fonte: Lalonde (2015).

**Figura 6** · Pitseolak Ashoona, desenho para a impressão de Memories of Chillbirth, 1976. Canetas de feltro s/ papel, 24,1x35,6 cm. Coleção do West Baffin Eskimo Co-operative Ltd., empréstimo da coleção de McMichael Canadian Art, Kleinburg, Ontario. Fonte: Lalonde (2015).



vindos dos campos gelados do ártico onde jazia o seu marido, criavam uma relação de proximidade imaginada entre si e Ashoona. A obra *Untitled -Birds Flying Overhead* (Figura 5) reflecte esta ideia e muito provavelmente a mulher representada é uma auto-representação (Lalonde, 2015). O desenho realizado para a impressão *Memories of Childbirth* (figura 06) mostra uma mulher a dar a luz. Este tipo de representações eram desencorajados pelos promotores da arte Inuit por evidenciarem o lado íntimo da mulher. A reprodução em serigrafia foi reprovada pelo Canadian Eskimo Art Council em 1976, sendo permitida anos mais tarde (1994) e significativamente diferente do desenho original. Segundo as análises de Christine Lalonde (2015), a mulher representada na imagem é Pitseolak e o desenho invoca a exposição do lado feminino que se manteve reprimido durante os anos que viveu em acampamentos Inuits. Em Cape Dorset, Pitseolak aproveitou a abertura ao mundo não-Inuit para dilatar o seu mundo, o seu lado criativo e a liberdade de transformar as suas memórias em imagens estilizadas e minimalistas, que “falam” da sua cultura. Pitseolak relembra as suas memórias sem nunca querer desvendar para o público, o lado pessoal e íntimo dos seus grafismos.

### Conclusão

Quando nos anos 60 dentro do contexto da industrialização e avanço do capitalismo, as sociedades americana e europeia assistiram a um novo paradigma artístico que proclamava a desmaterialização da arte, e o fim da institucionalização do mercado artístico fazendo eclodir os movimentos feministas; nas terras remotas do Norte do Canadá, um grupo de mulheres aproveitaram o clima de mudança para ascender economicamente através da arte. Dando voz a um grupo minoritário, criaram um movimento de expressão gráfica sem precedentes, revertendo o contexto das relações de género típicas das sociedades de matriz patriarcal. Embora desenvolvido num contexto de marketização cultural, permitiu que a comunidade Inuit fosse dada a conhecer ao resto do mundo.

A entrega e dedicação com que Pitseolak Ashoona aprofundou a técnica do desenho para representar e interpretar “a sua” cultura Inuit, permitiu-lhe ganhar uma expressividade única que foi reconhecida por historiadores, curadores e conservadores dedicados à arte do Norte do Canadá. Dentro da sua família, outras três mulheres realizaram um percurso artístico relevante: a sua filha Napachie Pootoogook (1938–2002), e as suas netas Shuvina Ashoona (1961) e Annie Pootoogook (1969). Pertences a um contexto geracional diferente de Pitseolak representaram principalmente a comunidade Inuit dentro da sociedade contemporânea, focando a atenção nos problemas sociais

existentes (violência doméstica, suicídio e alcoolismo), e introduzindo uma visão crítica sobre a sua cultura.

A relação entre o universo das experiências pessoais e a representação e interpretação da cultura Inuit, são uma característica do legado artístico de Pitseolak Ashoona, que revela a dimensão autoetnográfica das suas narrativas visuais.

## Referências

- Berlo, Janet Chaterine (1989) "Inuit Women And Graphic Arts: Female Creativity And Its Cultural Context". *Canadian Journal of Native Studies* IX, 2 (1989): 293-315. Disponível em: [www3.brandonus.ca/Library/cjns/9.2/berlo.pdf](http://www3.brandonus.ca/Library/cjns/9.2/berlo.pdf)
- Berlo, Janet and Vorano, Norman (2006). "Introducing the Newest Curator". *Inuit Art Quarterly* vol. 21, 3, pp. 18-27. [online magazine] Disponível em: [www.inuitartfoundation.org/wp-content/themes/u-design/images/Archives/2006\\_03.pdf](http://www.inuitartfoundation.org/wp-content/themes/u-design/images/Archives/2006_03.pdf)
- Cachia, A., Borsa, J. (2008) *Pandora's Box*. Catálogo online. Dunlop Art Gallery, Regina: Regina Public Library. Disponível em: [www.amandacachia.com/wp-content/uploads/2013/06/Pandoras-Box-catalogue.pdf](http://www.amandacachia.com/wp-content/uploads/2013/06/Pandoras-Box-catalogue.pdf)
- Ellis, C.S., Bochner, Artur (2000). [online] "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject". In *The Handbook of Qualitative Research*. Ed. Norman Denzin and Yvonna Lincoln. Sage, pp. 733-768. Disponível em: [www.academia.edu/4551946/Autoethnography\\_Personal\\_Narrative\\_Reflexivity\\_Researcher\\_as\\_Subject](http://www.academia.edu/4551946/Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject)
- Lalonde, Christine (2015) *Pitseolak Ashoona. Life & Work*. Toronto: Art Canada Institute. [livro online] Disponível em: [www.aci-iac.ca/pitseolak-ashoona](http://www.aci-iac.ca/pitseolak-ashoona)
- Lalonde, Christine (1995) *Cross-Cultural Lines of inquiry. The Drawings of Pitseolak* [online] Ontario, Carleton University (Tese de Mestrado em História da Arte Canadense) Disponível em: [www.curve.carleton.ca/b7dbe620-5b78-43ef-af63-6e92e8433192](http://www.curve.carleton.ca/b7dbe620-5b78-43ef-af63-6e92e8433192)
- Pais de Brito, J., Rabinovich, V. et al, (2001) *Isumavut: a expressão artística de nove mulheres de Cape Dorset*. Catálogo de exposição, Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Pratt, Mary Louise (1994) "Transculturation and autoethnography: Peru, 1615/1980" In Barker, F., Hulme, P., Iversen, M. (eds.) *Colonial Discourse/Postcolonial theory*. New York: Manchester University Press, pp. 25-46.

# As atribuições imputadas à sombra no trabalho de Catarina Mourão e de Lourdes Castro

*Shadow attributions in the artistic work of Catarina Mourão and Lourdes Castro*

RENATA FERRAZ\*

Artigo completo submetido a 25 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, atriz e realizadora. Licenciatura em Artes Performativas – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestrado em Arte Multimédia (Audiovisuais), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1649-004 Lisboa, Portugal. E-mail: sa.graduados@letras.ulisboa.pt

**Resumo:** Com este artigo procura refletir sobre as funções imputadas no gesto de mobilização do recurso estético da sombra no filme intitulado *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão e com coautoria de Lourdes Castro. O encontro entre a realizadora e a artista visual portuguesas traz a baila caminhos oferecidos à sombra raramente observados nas representações artísticas contemporâneas.

**Palavras chave:** Lourdes Castro / Catarina Mourão / pelas sombras / sombras.

**Abstract:** *This article aims to reflect about the functions attributed to the aesthetic gesture of the shadow mobilization in the film titled 'Through Shadows' directed by Catarina Mourão and co-authored by Lourdes Castro. The meeting between the director and the visual artist brings us unusual paths offered to the shadows in the contemporary artistic representations.*

**Keywords:** *Lourdes Castro / Catarina Mourão / through shadows / shadows.*

## Introdução

Quem diz luz, diz sombra: indissociavelmente, ao pé de cada sombra, irrompe um objeto. Espalhados pelo espaço, os objetos trazem no seu bojo, como irmãs

siamesas, sombra e luz, numa dependência intrínseca. Não obstante a tal code-terminação, não é raro notar que a sombra, desde o surgimento do cinema, ocupa o papel de irmã cruel e degenerada da luz nas narrativas filmicas.

Para tanto, basta que se pense nas produções estado-unidenses das décadas de 40 e 50 do século XX, ao apresentarem corpos atormentados, golpeados por uma luz que os atravessam; torturados pela luz, os corpos duplicam-se e as suas sombras tornam-se estranhamente inquietantes; sombras muitas vezes mais vivas que os próprios corpos (Bringer, 2003, p. 249). Ainda antes disso, se observarmos a ampliação e distorção das personagens, como é o caso das apresentadas em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, ou a substituição do corpo pela silhueta do vampiro em *Nosferatu* (1922), dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, a sombra parece, no cinema, representar os temas funestos da experiência humana.

De forma diametralmente oposta, *Pelas Sombras*, estreado em 2010, realizado por Catarina Mourão e protagonizado por Lourdes Castro, apresenta-se como um exercício de construção fílmica que encontra fissuras na ordem do discurso cinematográfico vigente no que diz respeito a mobilização do recurso estético da sombra, ao considerá-lo como o berço da criação artística. Tais fissuras são aqui escavadas a quatro mãos, pelas duas artistas em questão, e, quiçá, esteja aí o êxito de tal exploração.

Portanto, com este artigo procura-se explicitar o encontro entre a realizadora e a artista visual portuguesas para trazer à baila uma reflexão sobre os caminhos inusitados ofertados à sombra, com foco na metodologia utilizada por Lourdes Castro na construção dos seus trabalhos, metodologia esta que influenciou de forma fulcral a criação de *Pelas Sombras*.

### 1. Catarina Mourão e Lourdes Castro: trabalho construído na escuridão

Por um lado tem-se Catarina Mourão, que desde 1998, com o seu *A Dama de Chandor*, tem realizado documentários onde os pequenos gestos e as situações aparentemente anônimas acompanham as suas protagonistas. Por outro, Lourdes Castro, reconhecida artista plástica portuguesa que, desde a década de sessenta do século passado, tem na sombra o seu tema privilegiado.

Em *Pelas Sombras*, Catarina Mourão não se interessou em criar um retrato da artista, mas antes disso, nas palavras da própria realizadora, "A construção do filme foi muito baseada na minha relação com a Lourdes Castro. *Pelas Sombras* também é um documento sobre a minha relação com ela." (Mourão, 2010), Catarina Mourão permite que as sombras da artista plástica invadam o seu filme, fazendo com que o objeto de trabalho de Lourdes Castro transforme-se também no mote da criação fílmica.

Logo no início, decorridos apenas quatro minutos de filme, Lourdes Castro, ao explicar o funcionamento da germinação das raízes dos bolbos, evidencia algo fundamental para a discussão aqui em causa (Mourão, 2010):

*Às escuras é que se trabalha; e em silêncio. No fundo [os bolbos] transformam-se na escuridão. Como todos nós, há um trabalho que a gente faz na escuridão, que ninguém vê. E este trabalho é a germinação, do que depois se dá a ver. Tal o que estamos a fazer. Nós estamos na escuridão, ninguém sabe. Escuridão e silêncio também. Às vezes penso o que não deve ser por baixo da terra. As raízes umas com as outras, umas que se dão bem, umas que não se dão bem. Aquele mundo em baixo da terra, às escuras.*

Entender a escuridão ou o mundo das sombras como algo que gera potência criativa não é algo que observamos comumente. Se no período pré-socrático a sombra desempenhava a função central de tornar presente um ausente (Vernant, 1991), ou seja, à sombra era atribuído o papel de criadora, desde as reflexões de Platão (2005) e sua alegoria da caverna, a sombra viu-se rebaixada à condição de não-ser, ou, se quisermos, a sombra tornou-se mera etapa provisória no acesso ao verdadeiro:

*Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz: ao fazer todos estes movimentos sofrerá, e o deslumbramento impedi-lo-á de distinguir os objetos de que antes via as sombras.*

O que Lourdes Castro propõe aqui é um giro de perspectiva sobre a ideia platônica – a sombra como uma etapa a ser superada tanto nos processos cognitivos quanto nos estéticos, – ao considerar a escuridão como algo desejado, lugar silencioso onde os processos artísticos são gerados. À luz do exposto, torna-se necessário entender de que maneira Lourdes Castro consegue romper com uma tradição que já dura mais de dois mil anos. Quais os mecanismos que estão envolvidos em seu processo de trabalho que corroboram para o deslocamento das funções que tradicionalmente atribuímos à sombra?

## **2. Álbum de família: colecionadoras de sombras.**

*Pelas Sombras*, como evidenciado anteriormente, é um filme construído a quatro mãos, a partir da convivência entre duas artistas, ao longo de doze anos. A afetividade e a confiança desenvolvidas entre elas são as responsáveis por revelar um rastro importante para este estudo: a intimidade como potencial criativo, que evidencia-se não apenas na estrutura do filme, mas também no endereçamento ofertado à sombra por Lourdes Castro. Tal intimidade tem como objeto modelar os álbuns de família da artista plástica. Sobre os álbuns, Lourdes Castro diz:

*(...) Fico contentíssima sempre que me encontro com um parente. A minha identidade profunda está aqui, nestes álbuns. Confesso-lhe o que vou fazendo, digo-lhe de onde venho. Aí se encontram os meus bisavós, os meus primos, os que usam os mesmos nomes que eu, os que usam o mesmo nome, mas pertencem a um outro ramo, os encontros do acaso. Alguns tem a mesma pele, mas nenhum tem o mesmo coração.*

A realizadora, graças ao trabalho de montagem, faz com que a intimidade crescente entre ela e a artista plástica seja prognosticado pelo gesto de Lourdes Castro de mostrar os seus álbuns de família, ainda nas primeiras cenas do filme. Na altura da realização do *Pelas Sombras* eram trinta e quatro álbuns de família e, embora possamos reconhecer em tal relato características típicas de quem fala sobre a sua família biológica ou sobre aqueles que nos ampararam em alguma etapa da vida, Lourdes Castro refere-se aqui não a outros seres humanos, mas sim, às sombras (Figura 1). Ao atribuir a função de entes estimados às sombras, a artista plástica não apenas explicita a sua metodologia de trabalho como evidencia que a sombra pode ser também, em oposição ao que estamos acostumados a pensar, sinónimo de uma parceria desejada e cuidada com delicadeza e curiosidade.

Estes cinquenta anos, a produzir esta atípica coleção, para dar a conhecer “tudo o que se relaciona com as sombras na pintura, na publicidade, na poesia, na literatura, etc. Tanto no passado como no presente.” (Mourão, 2010), revelam o modo pelo qual Lourdes Castro constrói o seu trabalho. Ora, ao colecionar sombras em álbuns de família e ao destinar esta coleção de materiais heteróclitos à criação plástica, Lourdes Castro cria e recria o seu inventário, organiza “uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado.” (Lévi-Strauss, 2008, 34).

Se a artista Lourdes Castro assemelha-se ao que o antropólogo e etnólogo francês Claude Lévi-Strauss chamou de *bricoleur*, “aquele que executa um trabalho usando os meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afasta dos processos e normas adotados pela técnica” (Lévi-Strauss, 2008, 32), certo está que a realizadora Catarina Mourão segue os meus passos da sua protagonista.

Dito isso, torna-se relevante destacar que a primeira comunicação entre as duas ocorreu em 1998 e as primeiras filmagens, informais, sete anos antes do lançamento do filme. As filmagens propriamente ditas começaram após este longo prelúdio e teve duração de quatro anos – entre 2007 e 2010 –, com encontros anuais que se prolongaram por uma semana, cada um deles numa estação do ano diferente. Com isso, evidencia-se que Catarina Mourão acrescentou à sua função de realizadora a de colecionadora de imagens em movimento, num



**Figura 1** · Lourdes Castro em *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão. Fonte: still do DVD, 2010.

**Figura 2** · Lourdes Castro em *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão. Fonte: still do DVD, 2010.

**Figura 3** · Lourdes Castro em *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão. Fonte: still do DVD, 2010.

**Figura 4** · Lourdes Castro em *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão. Fonte: still do DVD, 2010.

processo que pressupôs um gesto muito parecido àquele que Lourdes Castro tem ofertado às suas sombras. Para levar a cabo tal empreitada, o filme foi construído a partir da relação entre as duas mulheres, entre estas e o espaço compartilhado que habitaram ao longo destes anos de filmagem e entre as duas artistas e as sombras criadas por tal espaço. Portanto, o endereçamento dado à sombra por Lourdes Castro não aparece apenas como enunciado temático, mas também é incorporado pela realizadora nas escolhas dos planos. Se, no início, Catarina Mourão oferece-nos enquadramentos que nos remetem aos inúmeros documentários preocupados em evidenciar o cotidiano e as falas da protagonista, aos poucos, e na mesma medida que a relação das duas intensifica-se, o diálogo entre a luz e a sombra começa a invadir também os planos do filme (Figura 2).

### 3. Dança entre duplos

À vista do exposto anteriormente, pode-se afirmar que as sombras geradas pela narração de Lourdes Castro em diálogo com o enquadramento de Catarina Mourão distanciam-se das atribuições usualmente ofertadas àquilo que é próprio do universo da escuridão: sensações próximas da cautela, da apreensão e da dissimulação. Antes, o filme reserva espaços conferidos à sombra associados ao gesto cotidiano, à serenidade e ao conforto. Vejamos alguns exemplos.

As primeiras sombras expressivas do filme são autorizadas a atravessar o ecrã somente depois que Lourdes Castro apresentou-nos os seus álbuns de família. A cena é diurna, mostra a artista plástica a lavar o rosto e a pentear os cabelos. As sombras das folhas das árvores recortam o corpo de Lourdes Castro e as paredes externas da casa. Como esta, em outros pares de cenas, a sombra acompanha, ao longo de oitenta minutos de filme, gestos apurados do dia-a-dia da protagonista: lavar os dentes, apanhar as folhas de outono do jardim, recolher a roupa do estendal (Figura 3). Observa-se, pois, que não obstante o prestígio de seu trabalho, as sombras revelam, de maneira acolhedora e fleumática, a decisão que Lourdes Castro tomou ao optar pelo recolhimento em Funchal, a sua terra natal.

Para além do espaço de acolhimento gerado pela obscuridade, um outro endereçamento relevante diz respeito a criação de sombras com coloração. Se é certo que os filmes a preto e branco possuíam na sua limitação de gama de cores um espaço propício para a exploração do diálogo entre sombra e luz, é evidente também que as cores e, mais recentemente, a apurada definição das imagens digitais, deixam pouco espaço para a sombra transformar-se num recurso poético ou numa fonte de inspiração nos filmes produzidos na contemporaneidade. Entretanto, *Pelas Sombras* é um filme a cores e, mais



que isso, um lugar onde a coloração é o material privilegiado para a criação de tais sombras. Os exemplos são inúmeros: desde as sombras das pinturas e dos acrílicos de Lourdes Castro ou as silhuetas impressas nas colchas de seus trabalhos pretéritos até aquelas presentes nos espaços internos e externos da casa capturadas pela lente de Catarina Mourão, todas as imagens do *Pelas Sombras* são investidas de cores vívidas.

Diante do exposto, merece destaque a sombra verde de um regador a aguar as sombras dos arbustos (Figura 4). Ao criar uma sombra da mesma cor do objeto, Lourdes Castro duplica o ambiente, oferecendo-nos duplos de corpos, objetos, paisagem e assim por diante. Nesta cena em particular, a trama é tão bem desenhada que já não nos é possível distinguir a coisa em si e a sua sombra. A sombra, neste caso, não substitui o regador, mas torna-se uma imagem especular, um duplo do tal objeto. A coreografia proposta por Lourdes Castro e registada por Catarina Mourão mostra um diálogo harmonioso entre o objeto e a sua sombra, entre o que se revela e o que se esconde, evidenciando uma complementaridade entre eles.

### Conclusão

Tem-se observado que o endereçamento dado à sombra nas experiências cinematográficas ao longo da história tem ocorrido, na maioria das vezes, pelo viés da negatização. Por isso, este estudo tentou auscultar formas pouco usuais no que diz respeito ao gesto de mobilização do recurso estético da sombra, sendo *Pelas Sombras*, de Catarina Mourão, o filme privilegiado desta investida.

As sombras entendidas como um lugar de intimidade, carícia e conforto, observadas no filme em questão, ajuda-nos a pensar a escuridão de maneira pouco usual. Mais que isso, a maneira peculiar com a qual a protagonista relaciona-se com as sombras evidencia que um objeto só possui determinadas atribuições na medida em que corroboramos para a manutenção de tais funções. Dessa maneira, refletir sobre tais atribuições, auxilia-nos a problematizar a ideia de que determinado objeto possui características essenciais e, portanto, imutáveis.

Para concluir, nas palavras de Lourdes Castro: “A sombra tem tudo o que tem o objeto, mas contém o menos possível para ser reconhecido”. Ao considerar que menos pode ser algo potente e acolher a escuridão como um espaço de criação, Lourdes Castro e Catarina Mourão fazem-nos lembrar a ideia de ser possível que frestas sejam encontradas no espaço comum por onde caminham as experiências estéticas contemporâneas.

## **Referências**

- Bringer, Arnaud (2003) *L'ombre dévorante – l'inquiétante étrangeté des ombres dans le film noir américain*. In: *L'Ombre De L'Image; De La Falsification A L'Infigurable*. Org. Murielle Gagnebin. Ceyzérieu: Champ Vallon. ISSN 978-2876733640
- Câmara, Vasco (2010) *Catarina no paraíso*. [em linha]. Disponível em: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/catarina-no-paraíso-255273](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/catarina-no-paraíso-255273). Consultado em: 10/10/2015
- Lévi-Strauss, Claude (2008) *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora. ISSN 978-8530800833
- Mourão, Catarina (1998) *A Dama de Chandor*. [DVD]. Lisboa: Midas.
- Mourão, Catarina (2010) *Pelas Sombras*. [DVD]. Lisboa: Midas.
- Murnau, Friedrich Wilhelm (1922) *Nosferatu*. [DVD]. Madrid: Divisa.
- Platão (2005) *A república*. Traduzido por Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural ISSN 8513012319
- Vernant, Jean Pierre (1991) *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema. ISSN 978-9726951759
- Wiene, Robert (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari*. [DVD]. Madrid: Divisa.

## **Agradecimentos**

- Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), – Proc. nº 0795/143, Ministério da Educação do Brasil, Brasil – Doutorado Pleno no Exterior.

# O caráter trágico e documental da obra Trilogia Perversa, de Ivo Bender

## *The Tragic and Documentary Aspects in Ivo Bender's play The Perverse Trilogy*

CAMILA BAUER BRÖNSTRUP\*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, dramaturga e encenadora. Doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidade de Sevilha (US) e em Informação e Comunicação: Artes da Cena pela Universidade Livre de Bruxelas. Mestrado Europeu em Artes do Espetáculo Vivo. Graduada em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática. R. Sr. dos Passos, 248 – Centro, Porto Alegre – RS, 90020-180, Brasil. E-mail: camilabauer@yahoo.com.br

**Resumo:** Este trabalho visa analisar a obra “Trilogia Perversa,” do dramaturgo brasileiro Ivo Bender, a partir da noção de trágico e de uma perspectiva do teatro como documento. A peça tem forte inspiração nos modelos estruturais da tragédia ática, estando ambientada em fatos históricos ocorridos no sul do Brasil entre 1826 e 1941. Consideraremos, pois, a fusão desses elementos enquanto vetores de construção narrativa de uma obra que aponta situações verídicas da história, ao mesmo tempo em que destaca seu caráter trágico. **Palavras chave:** Ivo Bender / Trilogia Perversa / dramaturgia brasileira contemporânea / teatro como documento.

**Abstract:** This article aims to analyse the play “The Perverse Trilogy”, written by the Brazilian playwright Ivo Bender, thinking about the concept of tragic in his text and the perspective of theatre as a document. The play has a strong inspiration in structural models of Attic tragedy and it's set in historical events that happened in southern Brazil between 1826 and 1941. We will consider the fusion of these elements as vectors of narrative construction of a play that points true situations of history, while highlighting its tragic aspects. **Keywords:** Ivo Bender / The Perverse Trilogy / brazilian contemporary drama / theatre as document.

## Introdução

Conhecido por suas obras de realismo mágico e teatro do absurdo, em 1988 Ivo Bender publica sua célebre *Trilogia Perversa*, baseada em mitos gregos e situada nos fluxos de imigração alemã no interior do Rio Grande do Sul. Assim, analisaremos esta peça a partir das noções de sacrifício, violência e transgressão, pensando os dispositivos dramatúrgicos utilizados pelo autor ao mesclar elementos clássicos da tragédia grega a outros do teatro documental. Ivo aborda a ausência de pátria que acompanha a vida desses imigrantes, ao mesmo tempo em que faz uma crítica à realidade gaúcha. Na primeira parte da trilogia, 1941, utiliza-se dos mitos de Electra e Orestes para trazer à luz questões sociais marcantes, onde as violências humanas internas são expressas de modo poético, no contexto da Grande Enchente que devastou as terras do sul do Brasil. Em 1874, baseada na obra *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, aborda a Revolta dos Muckers, apresentando o sacrifício de Teodora na seita da líder Jacobina Maurer e nos levando a repensar o trágico na modernidade, a partir de uma guerra religiosa. Em 1826, o mito de Atreu e Tiestes é transposto ao universo imigratório, abordando problemáticas relativas à terra e à família.

Ivo Bender, principal dramaturgo gaúcho vivo, transita com fluidez entre os conceitos e dispositivos do trágico, ao mesmo tempo em que nos oferece uma abordagem original acerca de fatos históricos ocorridos em um intervalo de pouco mais de cem anos, funcionando como um documento poético. Para Soler (2008) o importante no caráter documental é o “comprometimento com a realidade”. Assim, não o abordamos enquanto movimento artístico, mas como marca da responsabilidade social de Bender, que traça um registro dramatúrgico acerca deste fluxo de imigração. Ivo nasceu em 1936, em São Leopoldo, e é descendente de imigrantes alemães. Deste modo, utiliza-se das marcas da história e da sua construção social para tecer uma crítica ao *modus operandi* do processo imigratório e suas sequelas, uma vez que as patologias e sentimentos dos despatriados são apresentadas sob a perspectiva do *mythos* trágico.

### 1. Primeira parte: 1941

A primeira parte da trilogia marca o contexto da grande enchente ocorrida em 1941 e que devastou as terras do sul do Brasil. Reconta a fábula grega de Orestes e Electra enfatizando a colonização alemã e a perda de terras dos imigrantes. Na rubrica inicial, Ivo aponta que “Chove durante a maioria das cenas”. Ele utiliza-se do contexto da chuva que durou 22 dias para representar a deterioração da família de colonos que perde toda a sua plantação. A enchente histórica deixou mais de 70 mil pessoas flageladas, entre

desabrigados e populações sem água potável e sem energia elétrica. O nível de precipitação chegou a 791 milímetros.

Na cosmogonia criada por Bender, Henrique é enviado ao seminário para se tornar Pastor, remetendo ao Luteranismo, principal religião desses imigrantes. Sua irmã Ereda fica sozinha com sua mãe e tio, sendo a única testemunha do crime por eles cometido contra seu pai. A solidão de Ereda é uma marca residual do desterro, lembrando a solidão de Electra, e é acentuada pelo clima do campo inundado, pelas plantações de trigo debaixo d'água, pelo pasto queimado pela geada e por um noivo que não ama mais e com quem decide terminar. Enquanto espera o retorno do irmão, Ereda fala com a lembrança de seu pai: “Pai, eu me envergonho de não poder suportar sozinha o peso do ato que restaura a pureza destes campos” (Bender, 1988: 28). Um tempo depois, no mesmo campo sob a mesma chuva, Ulrica fala à tumba de seu marido: “Venho para falar, como se fala quando se está sozinha. (...) Aproveito o silêncio de teus ossos para falar de meus filhos” (Bender, 1988: 45). Vemos como se constroem os dois discursos solitários acompanhados por um interlocutor ausente.

Bender aponta também a tragicidade no caráter irreversível do casamento, construindo o assassinato em base a uma justificativa passional:

*Ah, que crime pode haver no ato de uma mulher livrar-se de um fardo odioso, porque é carga de peso insuportável o casamento sem amor. Eu nunca te amei. Amei outro. E, ao amar esse outro, deixaste de existir para mim. Ainda vivias e já estavas morto. Se o meu ato não teve a decência da justiça dos homens, foi através dele que conheci a plenitude da paixão. (...) Te entregando à morte, escolhi a vida* (Bender, 1988: 45).

Percebemos que só a morte foi capaz de separar aquilo que nunca esteve unido. O *pathos* da personagem cresceu e a conduziu a um estado de *hybris* (desmedida) e a *hamartia* (falha trágica). Temos aqui a ruptura do *métron* e o crime cometido de modo consciente pela personagem que abandona a *sophrosyne* característica das mulheres e a eleva ao status de heroína. Ereda acusa sua mãe: “Mal a terra tinha se ajeitado sobre seu corpo, trouxeste o primo dele”, ao que esta contesta: “você é como eu. Somos iguais. Um dia, você vai me entender.” (Bender, 1988: 27) Vemos aqui a noção do *guénos* amaldiçoado, tudo o que acontece a um tem reflexos diretos na continuidade do clã. A patologia se estende quando a mãe quer casar a filha com qualquer um, condenando-a ao mesmo tipo de vida da qual se libertou.

Ao final da obra, vemos os irmãos cúmplices no matricídio. É preciso então reconstruir o que foi perdido, as terras inundadas pela enchente que funcionam como uma metáfora da transgressão e da destruição genealógica.

## 2. Segunda Parte: 1874

As tragédias gregas eram criadas em sua maioria baseadas na mitologia que permeava o imaginário helênico, associadas a um forte contexto político e social da época. Ao escrever 1874, Ivo traz à luz uma série de acontecimentos da história do sul do Brasil e os situa na estrutura fabular de *Ifigênia em Áulis*, resgatando elementos essenciais do trágico em uma composição centrada na noção de sacrifício e de conflito religioso. A peça aborda uma revolta religiosa ocorrida entre 1868 e 1874 na região conhecida hoje como Sapiranga. O conflito desenvolveu-se quando um grupo de imigrantes alemães encabeçados por Jacobina Maurer se revoltaram contra as forças militares. Naquela ocasião, o feito teve grande impacto social, posto que a resistência dos Muckers chamou a atenção para as precárias condições de vida dessa população. Tratava-se de agricultores que vieram do sudoeste da Alemanha, fugindo da miséria ocasionada pelos ataques napoleônicos.

Jacobina afirmava ser o novo Cristo e convocou uma legião de discípulos, prometendo-lhes fundar uma cidade para eles. Nas condições em que se encontravam, suas palavras encontraram grande repercussão. Ela era capaz de diagnosticar doenças e, ao lado de seu marido, o curandeiro Jorge Maurer, curavam os colonos apenas com plantas e essências naturais. A seita ficou conhecida como Muckers, expressão usada pejorativamente para designar fanático ou falso religioso. Historicamente, os Muckers foram massacrados em diferentes ataques.

Bender convoca o leitor a pensar estes acontecimentos históricos sob a ótica de uma tensão trágica, na medida em que duas forças opostas e igualmente legítimas são postas em questão. Isso ocorre quando Cristóvão Hagermann, importante nome no movimento, sente sua fé abalada e, embora nunca mencione que pensa em desertar, um oráculo proferido por Jacobina ordena que um sacrifício seja feito, condenando a filha de Cristóvão a morte como oferenda. Tal como ocorre na tragédia euripideana, a punição do herói é a única forma de acalmar a *nêmesis* divina, que exige o sacrifício como retaliação, como ato de violência e purificação.

A pena recai, portanto, sobre o fiel em crise: é o restabelecimento da ordem abalada. A tensão clássica entre os desejos individuais e o bem coletivo se expressa com força. O sucesso do movimento depende do desprendimento do herói, infligido a matar sua filha em nome da causa. A ameaça proferida por Jacobina é clara:

*Se recuares, a fúria de Deus cairá sobre ti e teus descendentes. Teus campos serão úteros ressecados, tuas filhas não procriarão, o teu filho, teu único filho homem, será reduzido a nada.* (Bender, 1988: 67-8).

Depois de ouvir a profecia, o que pode Hagemann fazer senão cumprir seu cruel desígnio? É um conflito irrefutável; nenhuma alternativa é sem penar. Como afirma Goethe: “Todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud Lesky, 1990: 31).

Assim, Teodora é imolada como o foi Ifigênia. No entanto, ao contrário da vitória obtida por Agamemnon sobre Tróia, os Muckers são chacinados mesmo após o sacrifício da jovem. No contexto real, o ex-seguidor de Jacobina, Carlos Luppa, ajudou os soldados a localizar e atacar o refúgio dos Muckers, matando parte importante da seita, inclusive Jacobina. No mundo da imigração, não importa o sacrifício que for feito, a derrota é irrevogável e o conflito sem solução. Não se trata exatamente de um drama histórico ou de teatro documental, mas de uma outra forma de pensar a tragédia em uma confluência com a história, funcionando como denúncia social.

### 3. Terceira parte: 1826

Em 1826, terceira parte da trilogia, Ivo marca a chegada dos imigrantes alemães, que desde 1824 instalavam-se no sul. Este primeiro fluxo de imigração teve êxito e eles conseguiram se fixar como os donos de uma parte importante da região, como podemos ver nesta fala de Orlanda a Felipe: “É que vocês vieram de longe e são os donos de tudo aqui” (Bender, 1988: 129). Os irmãos Felipe e Klaus migraram para o Brasil depois do crime cometido por eles contra Cristiano, seu irmão (Bender, 1988: 107):

**Rosina**

— *Aqui estamos na terra que nos prometeram.*

**Klaus**

— *A terra que escolhemos. Nossa nova pátria.*

**Rosina**

— *Agora é novamente inverno na Alemanha.*

(...)

**Rosina**

— *Certa vez, li num livro. Dizia nele que há bugres por aqui.*

Dentre os bugres mencionados está Orlanda, com quem Felipe virá a se casar e terá um filho, ambos necessários ao cumprimento da maldição familiar. Assim, a profecia ditada pelo pai depois do assassinato de Cristiano cumpre-se rapidamente:

*Pai (para Felipe)*

— *Que a desgraça consuma tua descendência! (...) (para Klaus) Que teu coração se desfaça! Que tua semente seque no corpo! (...) (para Klauss e Felipe) Que esta casa os expulse, que a vida os persiga e que a terra que os acolher os divida!* (Bender, 1988: 106)

Klaus não será pai, sua esposa Rosina se apaixona e se envolve com o cunhado e é expulsa de casa, Felipe engravida sua mulher Orlanda que morre no parto, o filho de Felipe lhe é servido no jantar por Klaus, que depois lhe revela a verdade: “Tens o teu filho dentro de ti. E eu e tu, nós dois, estamos sozinhos de novo” (Bender, 1988: 151). A *anagnórisis* (reconhecimento) de Felipe é brutal e silenciosa, conforme didascália: “Felipe quer gritar mas a voz não lhe sai do peito. Abraça-se a si mesmo, debruça-se sobre a mesa e abre a boca como quem vai vomitar” (Bender, 1988: 151). Sobram os dois irmãos que “ninguém mais ouviu falar. Seus rastros, a própria terra se encarregou de apagar” (Bender, 1988: 151). Bender toma emprestado aqui o mito de Tiestes e Atreu para falar de questões familiares num contexto de colonização.

Durante a peça, temos a presença de um lobo sorrateiro que come os cor-deiros e ameaça a segurança da família, metáfora destas relações deterioradas pelo crime, assim como ruídos de chuva e de outros animais. Ivo aproxima o leitor do universo do campo, construindo imagens e metáforas para as emoções humanas por meio dos elementos da natureza, como a chuva, o fogo, o sangue do animal morto na terra, as ervas, a lua, as parreiras, o rio, as colinas e as lebres mortas.

### Conclusão

Conforme afirma Eagleton, a tragédia é “a imitação de uma ação e não de seres humanos. São os eventos que costumam ser trágico e não as pessoas” (Eagleton, 2013: 120). Neste sentido, um crime familiar não pode ficar sem punição e a desgraça de um é o mote para a ruína do *guénos* como um todo. Há o desencadeamento do *pathos* trágico que cresce diante de nossos olhos, denunciando não só as fraquezas humanas, mas também a justiça divina. Se em 1874 o oráculo se manifestava por meio de uma líder religiosa, em 1824 é o pai da família quem amaldiçoa sua descendência. Se em 1941 é o crime contra o pai que é vingado com o matricídio, em 1874 a incerteza do fiel precisa ser paga com o sacrifício de um dos seus e em 1824 o fratricídio acaba com a linhagem dos irmãos. Tudo o que acontece ao herói recai sobre seu *guénos* e cada crime tem sua punição.

Na trilogia, o contexto da imigração serve de pano de fundo à construção trágica, evocando mais as conjunturas sociais como um todo do que sujeitos



específicos, ainda que alguns nomes sejam citados, dando um aspecto verossímil às fábulas. Como afirma Martin (apud Giordano, 2013), “parece importante pensar o ‘real’ como uma categoria que entrelaça verossimilhança e verdade”. Assim, a conquista do trono grega é substituída pela colonização da terra, deixando que a adaptação fabular tenha autonomia conotativa ao evocar o humano em suas fragilidades, tentações e crueldades; a solidão e o abandono dos colonos “jogados na selva” funcionam como caracterização da ausência de pátria, evocando a dor e o sofrimento por meio de conflitos sem solução.

### Referências

- Bender, I (1988) *Trilogia Perversa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- Eagleton, T (2013) *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp.
- Giordano, D (2013) “Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n.5, jul. [Consultado em 2015-12-20]. Disponível em [www.performatus.net/teatro-documentario](http://www.performatus.net/teatro-documentario).
- Lesky, A (1990) *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva.
- Soler, M (2008) “O espectador no teatro de não-ficção”. *Revista Sala Preta*, PPGAC-ECA-USP, vol. 8. [Consultado em 2015-12-20]. Disponível em [www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348/60330](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348/60330). Consultado em 20/12/2015.

# Oscar Muñoz: Paradoxos de uma estética do esquecimento

*Oscar Muñoz: Paradoxes in an aesthetic of oblivion*

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista visual

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa. Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia de Belas-Artes. 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: susanarocha@fba.ul.pt

**Resumo:** Oscar Muñoz, desenvolve desde a década de 80 um percurso representativo de preocupações no âmbito da natureza da imagem, da memória e da identidade individual e colectiva. Estabelecendo uma relação sofisticada entre visualidade e memória, Muñoz faz uso de jogos conceptuais onde a ocultação do visível simboliza o apagamento da recordação colectiva, construindo assim uma estética do esquecimento, que paradoxalmente pretende contribuir para a sustentação da lembrança.

**Palavras chave:** Oscar Muñoz / esquecimento / memória / fracasso.

**Abstract:** *Oscar Muñoz, developed since the 80s a representative route of concern with the nature of the image, the memory and the individual and collective identity. Establishing a sophisticated relation between visuality and memory, Muñoz makes use of conceptual games where the concealment of the visible symbolizes the erasure of collective recollection, thus building an aesthetic of oblivion, paradoxically aiming to contribute to the maintenance of memory.*

**Keywords:** *Oscar Muñoz / oblivion / memory / failure.*

## Introdução

*Precisamos esquecer, por razões de legítima defesa e de saúde, mas também há uma necessidade de lembrar. A memória selecciona entre as coisas que devem ser lembradas e outras que se devem esquecer. E estou a referir-me agora às coisas que acontecem diariamente neste*

país. [...] Concorde com a ideia de Roland Barthes: o verdadeiro sentido da fotografia cumpre-se quando o referente desaparece (Muñoz ap. Herzog, 2013: 156).

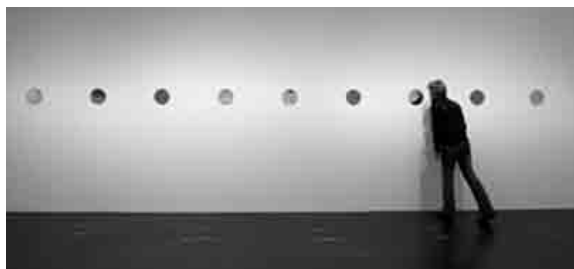
Nas últimas décadas, o contexto social e político da Colômbia tem sido marcado por uma luta entre aparências, representações e percepções da realidade, criando um ambiente de sistemática coexistência anestesiada com a violência generalizada.

Durante mais de 30 anos, Oscar Muñoz tem usado o carácter factual e identitário da fotografia e a possibilidade da impermanência do desenho, para criar alegorias ou metáforas, muitas vezes alusivas à Guerra Civil Colombiana (anos 60) e a outros problemas sociais da América Latina, sempre de forma subtil mas incisiva, usando meios que permitem uma abertura conceptual do sentido da sua obra, que nos transporta sobretudo para uma reflexão universal sobre a vida e a morte, o que perdura e o que desaparece, o que é lembrado e o que é esquecido.

*Ainda que possamos dizer que a arte latino-americana não é formalmente muito distinta da arte de outros continentes, há contudo temas e uma poética especial, talvez pelo que disse Octavio Paz: 'A maioria dos artistas latino-americanos que contam coincidem na consciência de trabalhar não para, nem em função de, nem por, mas sim desde a América.'* (Muñoz ap. González, 1995: 13)

Parece ser a imersão no contexto latino-americano que acaba por contaminar o trabalho dos artistas contemporâneos que dele fazem parte, inevitavelmente originando reflexões; e não os próprios artistas que fazem a escolha consciente de ver o seu trabalho definido por esse mesmo contexto. Muñoz surge dessa imersão como um dos mais fortes artistas contemporâneos colombianos, a par de Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Maria Fernanda Cardoso ou Nadín Ospina, entre outros que compõem um mosaico diverso de reflexões sobre a história social colombiana, e que só nas últimas duas décadas começam a fazer parte do contexto expositivo europeu. Contudo, a sua caracterização pela expressão “artistas latino-americanos” nunca é suficiente, pois a importância e alcance do seu trabalho tem vindo a revelar-se transversal ultrapassando fronteiras, e transformando questões político-sociais em problemáticas simplesmente humanas.

No caso de Muñoz, a poética diferenciada que surge do modo como trata o universo sobre o qual se debruça, parece-me traduzir-se numa estética específica, que designarei de uma “estética do esquecimento” e que se torna paradoxal na sua atitude sisfíca de tentar apelar à memória, tendo como desfecho uma invariável lógica de fracasso. Parece haver sempre, na obra de Muñoz, um sentido inglório que surge de diferentes formas, mas que se sustenta no uso de



**Figura 1** · Oscar Muñoz, *Aliento* (parte), 1995-2002.  
12 fotossierigrafias com gordura em película sobre espelhos,  
20,2 cm (cada). Fonte: [www.banrepccultural.org](http://www.banrepccultural.org)

**Figura 2** · Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995-2002.  
12 fotossierigrafias com gordura em película sobre espelhos,  
20,2 cm (cada). Fonte: [www.daros-latinoamerica.net](http://www.daros-latinoamerica.net)

meios efêmeros ou com um simbolismo profundo no contexto artístico, como é o caso da água ou do carvão (material vegetal, queimado, que dá vida ao desenho, mas que oferece pouca durabilidade à imagem que cria – se não for fixado). Especificarei três casos: “Aliento” (1995-2002), “Narciso” (2002), e “Projecto para um memorial” (2004-2005).

## 1. Aliento

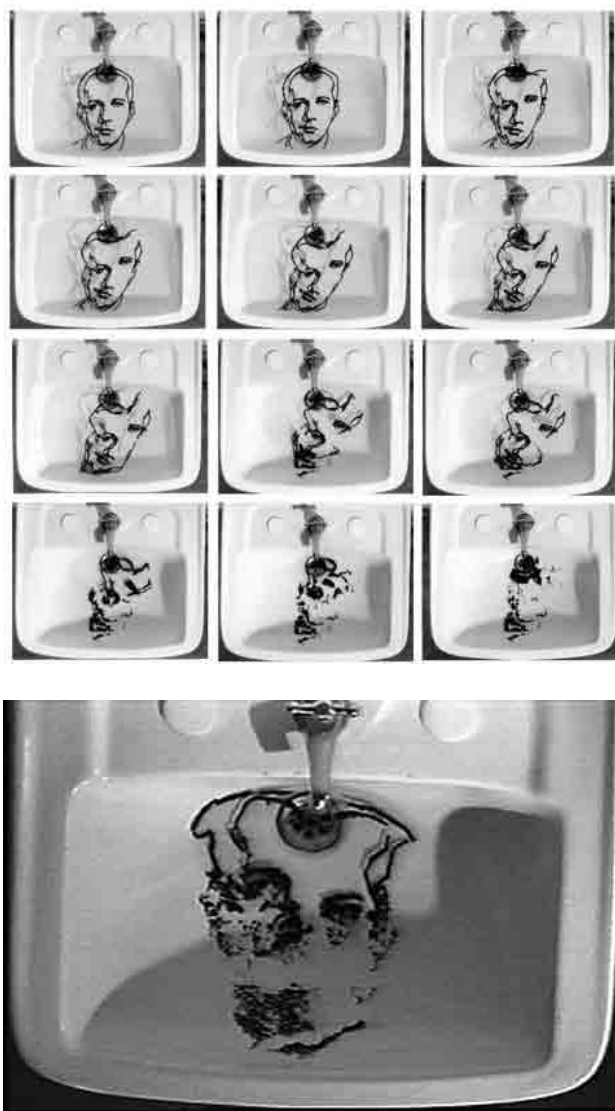
*Ao nascermos, inalamos pela primeira vez, e ao morrer, exalamos pela última vez. Esta dualidade da respiração só é incompleta ao nascermos e ao morrermos, mas, com certeza, a inalação incompleta do nascimento completa-se com a inalação incompleta da morte e entre essas duas operações, transcorre uma vida. No mecanismo do sopro, há uma relação com o outro e consigo mesmo: quando embacias a imagem com a tua respiração, apagas a tua imagem, não és mais tu, és a outra pessoa. (Muñoz ap. Herzog, 2013: 156)*

A obra “Aliento” é composta por um conjunto de espelhos circulares, aparentemente vazios. Porém quando o observador se debruça sobre eles, para além de encontrar a sua imagem reflectida, descobre, respirando e assim embaciando o espelho, que uma outra imagem surge: num momento fugaz a imagem efêmera de uma fotografia (retirada de um obituário) toma o lugar do observador espelhado.

Oscar Muñoz cria assim um mecanismo que estabelece uma relação de dependência entre a vontade de lembrar os mortos (corporizada pelo respiração do observador, que faz surgir a imagem) e necessidade de continuar a viver (metaforizada pelo desaparecer do retratado que nos devolve o nosso reflexo). Esta relação entre o “eu” e o “outro” não é inócua, pois no espaço do espelho, retratado e observador nunca existem em simultâneo.

A imagem escondida, latente como muitas memórias, é impossível de ser fixada. Só o acto de respirar (de um outro que não o retratado morto), ou de lhe soprar vida, a torna visível. Isto obriga o observador a manter uma dinâmica infrutífera de alternância entre a sua imagem e a imagem do retratado, numa tentativa de ressurreição que nunca pode durar, pois também o observador precisará de inalar fazendo a imagem escondida de desaparecer.

No caso de “Aliento”, os retratados são indivíduos específicos, únicos, com uma vida que nos é desconhecida, mas que foi real – agora, a sua imagem breve é tudo que resta. Assim, olhando-os não podemos deixar de pensar que do mesmo modo que existimos agora, também eles existiram, e nessa empatia sentimo-nos obrigados a fazê-los surgir na superfície espelhada, uma e outra vez, imaginando como seria estar do outro lado do espelho, desempenhando quase um acto de luto por um desconhecido.



**Figura 3** · Oscar Muñoz, *Narciso* (frames), 2002.

Vídeo, 3min e 20seg. Fonte: [www.universes-in-universe.de](http://www.universes-in-universe.de)

**Figura 4** · Oscar Muñoz, *Narciso* (frame), 2002.

Vídeo, 3 min e 20seg. Fonte: [www.universes-in-universe.de](http://www.universes-in-universe.de)

Contudo, se por um lado Muñoz apela a que nos lembremos e tenhamos a persistência de manter a memória viva, como se de um artifício de ressurreição se tratasse, por outro acaba com a ilusão mostrando que tudo o que temos é uma imagem que se dissolve, um mero vestígio de uma identidade, de alguém que não recordamos, mas de quem queremos manter uma recordação viva, uma imagem tornada visível que toma o lugar de uma existência real.

## 2. Narciso

“Narciso”, ou os vários Narcisos de Oscar Munõz, radicalizam esta impossibilidade de conservar a memória, impedindo qualquer tipo de intervenção do observador, perante uma imagem que se distorce até desaparecer. No caso de “Narciso” estamos perante um auto-retrato do próprio artista, o que não é de suma importância, se não pela provocação que é feita.

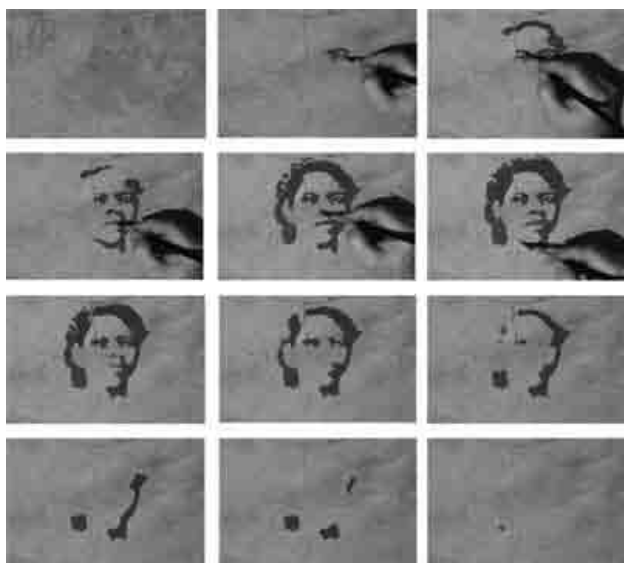
No trabalho de Muñoz, a imagem (ou a visualidade) toma o lugar da memória. Assim, a provocação apresentada em “Narciso”, é a de nos colocar perante a memória de nós próprios.

A dificuldade que temos em reconhecer o rosto que bóia, desenhado a carvão sobre água, poderia ser a dificuldade que sentiríamos no confronto com a impossibilidade da permanência de um ‘eu’, que nem mesmo o retrato (pela sua imutabilidade) é capaz de resgatar. Se o retratado fosse cada um de nós, num tempo suficientemente distante do presente, seríamos capazes de nos reconhecer? Ou a memória de temos de nós esvai-se como água, fazendo-nos ter uma breve noção do que outrora fomos?

Muñoz coloca-nos em questão, interrogando a identidade individual de cada um, e mostrando como essa se constrói tendo como referência uma memória que, usando a expressão preconizada por Paul Ricoeur, não passa de uma “rememoração”.

Simultaneamente, o artista obriga-nos a equacionar a possibilidade de uma existência em que a memória nos é roubada: pela doença, pela tortura ou por mera sobrevivência, será que somos alguém quando a nossa imagem se escolta ao ponto do irreconhecível? E se não nos reconhecemos, como podemos conhecer o mundo, e a história deste e de nós nele, mantendo uma memória viva que nos alerte na construção de um futuro?

A obra de Muñoz é, como dito, indutora de pensamentos vários, envolvendo sempre uma relação precária entre a realidade e a memória desta, fazendo-nos desconfiar da nossa capacidade de prestarmos legítimos testemunhos da história individual e colectiva. Falhamos, porém, é inegável que tentamos (tanto nós, como Oscar Muñoz), e a fotografia ou a representação é disso exemplo, dando



**Figura 5** · Oscar Muñoz, *Projecto para um Memorial* (frames), 2004-2005. 5 vídeos, 7 min e 30seg. Fonte: [www.triennial.ee](http://www.triennial.ee)

**Figura 6** · Oscar Muñoz, *Projecto para um Memorial*, 2004-2005. 5 vídeos, 7 min e 30seg.

Fonte: [www.fundacaoeugeniodealmeida.pt](http://www.fundacaoeugeniodealmeida.pt)



sentido à expressão citada no início deste texto que recorda a ideia de Roland Barthes de que “[...] o verdadeiro sentido da fotografia cumpre-se quando o referente desaparece” (Muñoz ap. Herzog, 2013: 156), ou seja, quando a fotografia, ou a imagem, se torna um memorial.

### 3. Projecto para um Memorial

Na Bienal de Veneza de 2007, Óscar Muñoz apresentou "*Projecto para um Memorial*", composto por cinco ecrãs mostrando uma mão que desenha um rosto e outro, com um pincel molhado em água, sobre uma superfície de pedra cinzenta e quente, das ruas de Cali (cidade Colombiana). Terminado o desenho, a água começa a evaporar e o rosto desaparece gradualmente, até nada restar. Começa de seguida o desenho de uma nova face, igualmente destinada a desvanecer.

São vários os rostos, rostos de pessoas desaparecidas nos anos de conflito armado na Colômbia; mas poderiam ser os desaparecidos ou os mortos de qualquer guerra em qualquer lugar. O processo de desaparecimento é impossível de reverter, no entanto, porque o desaparecimento sempre teve uma componente visual, precisamos de uma evocação prévia, que na verdade nunca se concretiza, justificando assim a designação desta obra como "Projecto" para um Memorial – memorial esse, até certo ponto inexistente, por nunca permitir que o seu sentido "se cumpra".

Deste modo, se a imagem toma o lugar da memória, o desaparecimento do visível toma o lugar do esquecimento, e uma vez mais, até uma mera reminiscência de alguém, num desenho rápido e instintivo, se apaga também.

Do mesmo modo que Sísifo empurra uma pedra monte a cima, para no seu cume a ver rolar novamente até à base, empurrando-a uma vez mais, Oscar Muñoz desenha rosto, após rosto, após rosto. Sempre retratos frontais, como em documentos de identificação, como se essa fosse a derradeira forma de reconhecimento possível perante os sistemas sociais que muitas vezes se revelam incapazes de minimizar as mortes em conflitos sociais, e de lembrar as memórias da nossa história.

### Conclusão

Oscar Muñoz trata a memória e a lembrança de forma paradoxal, procurando que esta sobreviva, através de obras socialmente envolvidas, mas cuja alusão central é sempre ao esquecimento.

*Inegavelmente o facto de ter vivido e crescido em Cali, na Colômbia, um país com numerosos, complexos e difíceis conflitos, contribuiu para uma certa perspectiva, uma motivação, talvez, uma necessidade de explorar isto até certo ponto no meu trabalho. Porém, sempre considerei que uma obra de arte requer desenvolvimento e não pode ser sustentada apenas por isto. O desenvolvimento desta realidade, destas experiências, elevando-as a um nível poético, a um nível universal e a um nível que se relaciona com a linguagem artística, é mais ou menos o que venho a explorar no meu trabalho. (Muñoz ap. AA.VV., 2009: 155-6)*

A estética por si criada remete para a transitoriedade da imagem que retemos de acontecimentos e pessoas. Muñoz usa-a com uma sensibilidade e subtilidade que tornam as suas obras notáveis, aceitando fracassos e impossibilidades, em última análise também esperanças, numa abordagem que é, por si só, um condigno memorial à condição humana.

### **Referências**

AA.VV. (2009) Oscar Muñoz: *Documentos de la amnesia*. Badajoz: Museo Estremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo. ISBN: 978-84-612-6728-E. Tradução da autora.  
 González, Miguel (1995) *Oscar Muñoz*:

*Narcisos*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia. Tradução da autora.  
 Herzog, Hans-Michel (2013) *Cantos Cuentos Colombianos: arte contemporânea colombiana*. Rio de Janeiro: Cobogó / Daros. ISBN: 978-85-60965-34-2.

### **Agradecimentos**

A autora é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), na Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

# Raymonde Carasco. El cine como conocimiento fuera del lenguaje

*Raymonde Carasco. Cinema as knowledge outside language*

CLARA SOBRINO HEYVAERT\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual. Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Master en Récits et expérimentation, narration spéculative, École de Recherche Graphique, École Supérieure des Arts, Bruselas.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, grupo MODO. R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: sobrinoclara@gmail.com

**Resumen:** Raymonde Carasco estudió durante toda su carrera el cine como modo de pensamiento que se separa del lenguaje y se basa en la percepción pura. Puso en práctica sus investigaciones teóricas en obras audiovisuales, de las cuales destacamos la serie de 15 películas que realizó en el país de los tarahumaras, en donde encontró una filosofía afín a su comprensión del cine.

**Palabras clave:** Cine / percepto / repetición / baile.

**Abstract:** Raymonde Carasco studied throughout his career cinema as a way of thinking that is separated from language and is based on pure perception. She implemented his theoretical researches in audiovisual works, of which we highlight the series of 15 films made in the country of the Tarahumara, where she found a philosophy completely related to her understanding of film.

**Keywords:** Cinema / percept / repetition / dance.

## Introducción

Entre 1976 y 2001 la cineasta, escritora y profesora de estética, Raymonde Carasco (Carcassonne, 1939-2009), acompañada por su marido, colaborador y montador Régis Hébraud, realizó 18 viajes al país de los tarahumaras siguiendo

los pasos espirituales y físicos del poeta y teórico Antonin Artaud, así como la estancia del cineasta y ensayista Sergei Eisenstein durante el rodaje de "¡Qué viva Méjico!" y buscando el paso suspendido de la *Gradiva* literaria de Wilhelm Jensen (1918). Todo ello guiada por su por su obsesión por tema del ritmo del caminar (tarahumara significa etimológicamente "el pueblo del pie que corre") y la *pensée-cinéma* (pensamiento-cine).

Filmaron allí una quincena de películas (Figura 1) que se sitúan entre la antropología, la experimentación filmica y la poesía. Con ellas, dan tanto a conocer una forma de vida, como un modo de pensamiento, a la vez que abren un tiempo cinematográfico de sensaciones visuales y auditivas de pura contemplación.

Son películas que pueden resultar sencillas y muy repetitivas. En ellas vemos a menudo lo mismo: pies de los tarahumaras caminando o corriendo, sus rituales (sobre todo sus bailes y estados de trance), el trabajo cotidiano o algunos paisajes con, frecuentemente, figuras observándolos. Pero esta aparente simplicidad intriga y alienta a interrogarse sobre lo que se esconde detrás, proponiendo una lectura activa puesto que no dirige mucho la interpretación. A pesar de lo aburrido que puedan parecer, la imágenes tienen un aire de ensoñación que magnetiza. Un espectador activo se dejará conducir por las impresiones y las trazas de ideas leídas en los subtítulos o escuchadas en la voz en off (textos de las conversaciones de la cineasta con los chamanes o de los escritos de Artaud), para comprender que lo que Carasco (2014) quería era "compartir no un secreto pero el culto al secreto, el culto del misterio y del trance" (Brenez, 1999). Dicho secreto es lo que se esconde entre lo visible y la actividad mental.

### 1. Filmar para comunicar lo invisible

Con continuos juegos metalingüísticos sobre el cine y el trance, sus películas reflexionan sobre acto de la contemplación: dimensión compleja e invisible de la actividad mental relativa a su propia observación de cineasta, que relaciona al *sueño* del chamán (visión en la que interpreta y cura) a la mirada del espectador. Su deseo es el de mostrar lo primero que se aprehende en el ver, es decir, las escurridizas y pequeñas sensaciones del contacto directo con la realidad, el percepto puro de un evento, situado entre el afecto y el concepto. Propone la potencia de una visión auto-afirmada y auto-fundada, separada del ojo y del lenguaje: percepción autónoma. "Sería posible, más allá de lo visible, encontrar, no solo mirar como un objeto en si, el aparecer: la imagen pura, la que fascina a los místicos. Pasar más allá de la separación sujeto/objeto" (Hébraud, 2014)

Es por ello que se acerca al cine, desde su posición primera de filósofa. El texto no le resulta suficiente y busca un modo de conocimiento que se sitúe



**Figura 1** · Raymonde Carasco, *Ciguri 99. Le dernier chaman*, 1999. 16mm, 65' Francia. Fuente: propia.

**Figura 2** · Raymonde Carasco, *Tutuguri. Tarahumara 79*, 1980. 16mm, 25', Francia. Fuente: Propia.

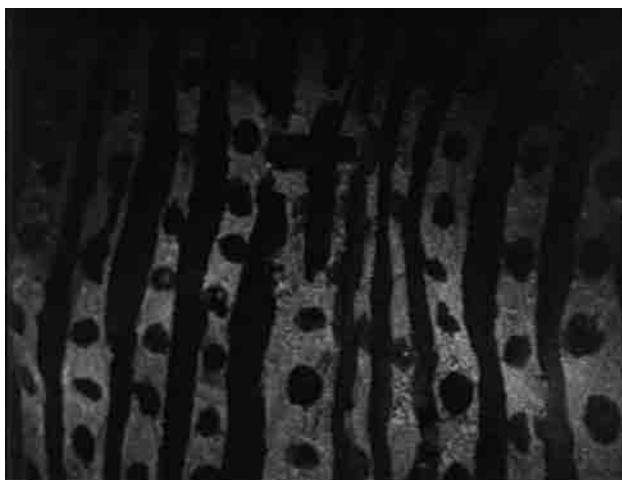
fuera del lenguaje, una manera de transmitir a partir de las imágenes y los sonidos: un cine que es visibilidad pura, comprendiendo la visibilidad no solo como algo propio al sentido de la vista, si no como una sinestesia que implica evidentemente al oído pero que también invita todo el cuerpo a involucrarse. El cine es para ella como un espejo embrujado que en vez de interpretar tiene la potencia de reenviar en una multiplicidad de reflejos y sabe exponer más de lo que el ojo puede ver.

Paralelamente a la experiencia mejicana, Carasco dedicó parte de sus escritos al *jeroglífico* de Eisenstein (2002): el cine como un lenguaje universal, leíble y comprensible por todos. Compartía con el director ruso la *utopía cinematográfica* de un cine democrático y directo. Reconocemos, también, en estas ideas el pensamiento artaudiano, de una comunicación gestual anterior al lenguaje discursivo. Artaud encontró en los tarahumaras unos perfectos aliados intelectuales. El pensamiento que descubrió allí fue el padre de su *cuerpo sin órganos*, en el que la encarnación está basada en el abandono, disolución, troceamiento y desposesión de sí mismo para acoger su pluralidad. Carasco relaciona este cuerpo a la *visión-pensamiento*, que a su vez relaciona con el cine: el cuerpo explotado que reúne sus órganos en un proceso de subjetivación en la que se abre una nueva relación con lo visible. En ambos autores encontramos una revolución positivista que promueve una manera de mirar que potencia las energías posibles y rompe con los estrictos esquemas occidentales, defendiendo un conocimiento que no es solo intelectual, que se realiza también desde el hígado y que encuentra su origen en el terreno de lo primitivo.

Es en la búsqueda de un conocimiento de las imágenes que la autora se acerca a la figura de la Gradiva de Jensen (1918), desde una lectura personal que no se relaciona con el análisis de Freud. Esta novela trata el momento del encuentro, del acto amoroso en su singularidad, a través de la historia de un arqueólogo que descubre un bajorrelieve de una mujer caminando y se obsesiona. Carasco halló en Méjico no solo una Gradiva, si no una multiplicidad de Gradivas (Figura 2). El paso suspendido de la mujer, que el arqueólogo identifica con el de una joven en la calle, podría entenderse como ese percepto: en él se congela el tiempo y, a la vez, a través del lenguaje visual, se vuelve al recuerdo sin pasar por las palabras. El arqueólogo no sabe porqué, se ofusca tanto con su descubrimiento, algo fuera de su entendimiento le captura, incitándolo a querer saber más.

## 2. Tiempo y repetición

A mayores, en sus textos, Carasco analiza Gradiva como una metáfora del montaje cinematográfico: estructura que anima las imágenes petrificadas, construyendo en el "entre", en los pasajes de un movimiento al otro. Es la repetición



**Figura 3** · Raymonde Carasco, *Artaud et les Tarahumaras*, 1995. 16mm, 50', Francia. Fuente: Propia.

**Figura 4** · Raymonde Carasco, *Artaud et les Tarahumaras*, 1995. 16mm, 50', Francia. Fuente: Propia.

en diferentes formas: el *éternel retour* como ritmo del movimiento que revive el recuerdo. Una película se construye por impulsos de una imagen a la siguiente, como una teoría de la relatividad en la pantalla. El cine es movimiento, no reproducción de movimiento, es la vibración misma del desplazamiento: suceso o línea de fuga, un paso en su vuelo.

La repetición está muy presente en las películas, tanto en el montaje, como en los sujetos más filmados: los bailarines. El baile es un ir y volver que construye una coreografía, una aritmética secreta que edifica una continuidad. Además, la figura del círculo aparece en todas las coreografías (en un solo sujeto que da vueltas sobre si mismo o por grupos). El montaje, que es en si mismo una coreografía de elementos, añade un elemento al baile, descompone y recompone el movimiento de los cuerpos. Por ejemplo, hay momentos en que la cámara sigue el giro del bailarín. Cabría cuestionarse sobre el simbolismo del círculo, elemento fundamental en el baile y origen de la película, puesto que esta no deja de ser una cinta magnética que da vueltas sobre un eje.

El ritual del baile fue una fuente de conocimiento para la realizadora, como lo había sido para Artaud, en su dimensión de lenguaje corporal y gestual que aún sin utilizar la palabra comunica. Podríamos hacer referencia a Aby Warburg, quien según nuestras investigaciones (Michaud, 2012), Carasco no habría estudiado, a pesar de lo próximo de su interpretación de su experiencia con los indios en el ritual de la serpiente y la de Artaud en Méjico, así como la proximidad conceptual con el historiador en el interés por el movimiento petrificado o las energías fosilizadas en la imagen.

Las largas y frecuentes escenas de baile resultan casi hipnotizantes, el cuerpo del espectador se deja absorber por el ritmo. Se crea un efecto espejo con el que baila puesto que, a pesar de ser una actividad muy física por la cantidad de horas que dura y las condiciones climáticas extremas, es relativamente sencillo en sus movimientos y el espectador puede imaginarse bailando, creándole un impulso corporal, que será mayor si está acostumbrado a bailar. También se produce dicho efecto en el dejarse llevar del otro: como dijo Artaud, frase leída por Jean Rouch en su película "Artaud et les Tarahumaras" (Figura 3): "Mirar cuerpos temblar como el mío". La fascinación ayuda a esta asimilación de la identidad del que es mirado, la persona se olvida de si mismo para perderse en el otro. Encontramos, a mayores, otras imágenes que fomentan este impulso corporal, por ejemplo, los repetidos planos de pies saltando. Tanto en este caso como en el baile, el montaje tiene un rol imprescindible para promover la implicación física de la mirada.

Cuando el espectador olvida sus pensamientos para identificarse con la película, su consciencia se hace cine: *pensée-cinéma* y habita temporalmente



la imagen. Aquí se conecta, de nuevo, la experiencia fílmica con la ideología tarahumara: vida en lo visible. Los tarahumaras se sitúan constantemente en una espera que no espera nada viviendo en lo que observan. Su filosofía es la de dejarse llevar por el tiempo, que domestican en la ausencia de horarios fijos. “Una espera fuera del tiempo que es tiempo, el tiempo del “aquí y ahora”, la eternidad del instante” (Carasco, 2014:20), un *devenir hors-temps*.

### 3. Herramientas del montaje

El cine de Carasco aspira a ser materia que, más que describir la apariencia de los fenómenos, desea restituirlos en un conjunto de eventos que constituyen esquemas fragmentados. Es una experiencia inmersiva en sensaciones vividas por la autora y propuestas al espectador, quien comparte el ritual con ella en vez de asistir desde una mirada externa. Lo adentra en la acción y de una manera que solo el cine permite: acercándose al detalle, repitiendo las imágenes, ralentizando lo importante...

Es un montaje relativamente rápido, con numerosos cortes y giros. Pero a pesar de que los planos no son tan largos, son lo suficiente pausados como para que el tiempo permita perderse en la observación, reforzado esto por la repetición de escenas, que muy similares, aunque sean capturas de momentos diferentes, acentuando esta impresión de eternidad, de tiempo flotante.

La autora dedicó gran parte de su carrera a estudiar el montaje, investigaciones que puso en práctica en sus películas, alejándolas del estilo de la antropología visual habitual. En sus textos defiende la creación de un tiempo particular cinematográfico creado al contraponer velocidades y composiciones. Todo lo que ocurre en la pantalla es una forma que afectará al espectador. Algunas de las herramientas de montaje que Carasco estudió y puso en práctica son: el juego con las direcciones del movimiento dentro o fuera del plano, con pliegues y desdoblamientos de espacio-tiempo; el ralentizado, intensidad congelada cuando es extremo, o desestabilidad cuando es casi imperceptible; la tactilidad a la imagen aumentada por las texturas como los desenfokes resultados de las ondas de la bruma de calor, o el grano de la película; etc. La proyección es como una piel que el espectador siente poder tocar e incluso fundirse con ella. Podríamos considerar simbólicos los planos de los cuerpos pintados que aparecen recurrentemente (Figura 4), o de barro húmedo en el que la mirada se hunde y deja huella o la tierra seca cuyo polvo ocupa el espacio y penetra las cavidades. Los planos detalles ayudan a esta sensación carnal.

Por último, el sonido es tan importante en estas películas como la imagen. La música tarahumara está presente prácticamente siempre: violines, percusiones

o voces. El ritmo repetitivo atrapa al espectador, lo adentra en la escena. El canto reiterativo parece a menudo componerse de ruidos, en vez de palabras, la voz es comunicación que es música y no lenguaje. Para ellos la música es la palabra secreta que deja lo natural y lo místico expresarse.

### Conclusión

Con una investigación ética y estética sobre las formas de acercarse al otro, Raymonde Carasco quiso renovar las formas descriptivas y anclarse a la materialidad de las presencias y los movimientos, que como buscaron también Artaud (1971) e Eisenstein en Méjico, provocasen una relación novedosa con el arte, para separarse de la mirada didáctica occidental burguesa.

Su obra escrita y fílmica es un buen ejemplo de cómo la teoría y la práctica se funden en un objeto. Defendió con sus textos lo que puso en práctica en sus películas, le dio un cuerpo plástico al pensamiento. Ello para, con una cierta mística, defender la necesidad de forzar la mirada: perder el equilibrio, desestabilizarse, desorientarse, descomponerse... Es por ello que consideramos su cine como un tiempo suspendido antes de volver a lo concreto, el pie levantado en el paso, un territorio en movimiento que absorbe la mirada.

### Referencias

- |  |   |
|--|---|
| Artaud, Antonin (1971) <i>Les Tarahumaras</i> . Paris: Gallimard. ISBN: 978-2-07-032402-6  | <i>cinematográficas</i> (6ª ed.). Madrid: Ediciones Rialp. ISBN: 978-84-321-2516-4  |
| Carasco, Raymonde (2014) <i>Dans le bleu du ciel. Au pays des Tarahumaras 1976-2001</i> . Paris: Régis Hébraud y las Éditions Nouvelles François Bourin. ISBN: 979-10-252-0030-8 | Jensen, Wilhelm (1918) <i>Gradiva. A Pompeiian Fancy</i> . Nueva York: Moffat, Yard and Compay. ISBN: 3-2044-009-784-810    |
| Eisenstein, Serge M (2002) <i>Teoría y técnica</i>   | Michaud, Philippe-Alain (2012) <i>Aby Warburg et l'image en mouvement</i> . Paris: Éditions Macula. ISBN: 978-2-86589-057-6 |

# Côncavo de um lado e convexo de outro: Gonzaga

*Concave on one side and convex  
on the other: Gonzaga*

TERESINHA BARACHINI\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual, professora. Graduação em Escultura, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutora em Poéticas Visuais IA-UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Departamento de Artes Visuais (DAV). Rua Senhor dos Passos, nº 248. Bairro Centro Histórico. Porto Alegre, RS. CEP 90020-180, Brasil. E-mail: barachini@ufrgs.br

**Resumo:** O escultor Gonzaga (Brasil-1940) nos apresenta, durante sua trajetória, esculturas, painéis e objetos, cuja imaginação pressupõe o homem e a natureza sendo cúmplices dos espaços que ocupam. Suas formas côncavas e convexas em resina ou ferro detêm em suas superfícies táteis a cor autoral do escultor como seu principal elemento propositivo.

**Palavras chave:** Gonzaga / escultura / cor / côncavo-convexo / objeto.

**Abstract:** Throughout his career, the sculptor Gonzaga (Brazil-1940) has created sculptures, panels and objects, whose imagination presupposes man and nature being accomplices to the spaces they occupy. The main feature of his work is the original use of color, which he creates and applies to tactile convex-concave shaped surfaces made of iron or resin.

**Keywords:** Gonzaga / sculpture / color / convex-concave / object.

## Introdução

Na exposição “Gonzaga” (1986), na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, tive meu primeiro contato com a obra do escultor Luiz Gonzaga de Mello Gomes (1989; 1999; 2002A; 2002B) (n. Júlio de Castilhos-RS-Brasil, 1940) (Figura 1) e, já nesta exposição, o seu trabalho arrebatou-me pelos seus planos de cor chapada, suas formas côncavas e convexas, em uma coparticipação entre suas formas antropomórficas e os elementos da natureza elegeridos por este, a fim de estabelecer

uma linguagem formal que não se propunha, segundo Pierre Restany (2002), "nem descritiva nem metafórica, mas emblemática e simbólica sobre os elementos da natureza profunda".

Cabe aqui, ainda, relembrar que Gonzaga, na década de 60, quando aluno de graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), já se colocava no contrafluxo de uma tradição escultórica praticada em Porto Alegre, a qual defendia o fazer escultórico essencialmente figurativo, monumental e de materialidades ditas modernas em seu uso e aplicação, no qual a cor aceita era apenas aquela dada pelo material em seu estado natural. Em uma entrevista cedida a Ramos (2002:17), Gonzaga afirma que a cor sempre foi essencial ao seu pensamento e, portanto, parecia-lhe absolutamente natural insistir em aplicar camadas de tintas nas superfícies de suas esculturas, independente do material que empregava para sua concepção.

Em 2014, tive a alegria de ver reunidas as obras de diferentes períodos de sua trajetória na exposição *Percurso do Artista: Gonzaga* (2014), na Sala João Fahrion da Reitoria da UFRGS, em Porto Alegre, e perceber claramente a influência estética que este representou, não apenas para minha formação como para uma geração de artistas formados no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

E, mais recentemente, ao visitar o seu atelier em Porto Alegre, encontrei depositada em suas prateleiras a memória da sua trajetória resguardada em fôrmas de gesso (Figura 2). Ao abrir seu atelier, Gonzaga mais uma vez nos instiga à criação compartilhada através de seus apontamentos e de suas obras, permitindo-nos um espiar sobre a complexidade de seus processos criativos. O côncavo e o convexo em seu registro primeiro da modelagem de argila posto no gesso torna-se também a base para a moldagem em resina. São fôrmas que armazenam cuidadosamente em seu interior o registro de parte do seu processo criativo e, sobretudo, detêm a latência do seu pensamento escultórico em plena potência de transformação.

### **1. Materialidades específicas para cores propositivas**

Provavelmente, tenha sido a sua urgência pela cor na escultura que o levou a assumir a resina sintética como sua principal matéria desde que a conheceu em um curso de aprimoramento realizado entre anos de 1978 e 1979, na *Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid* (UCM). Ao retornar ao Brasil, dedicou-se a aprimorar procedimentos técnicos que lhe permitissem manter a modelagem em argila para a concepção e a resina impregnada de cor com texturas táteis para a finalização de suas esculturas. No entanto, devemos lembrar



**Figura 1** · O escultor Luiz Gonzaga de Mello Gomes trabalhando em seu atelier em Porto Alegre. Fotografia: Moisés Freitas Dos Santos.

**Figura 2** · Atelier do escultor Gonzaga em Porto Alegre, 2014. Imagem apresentada na Exposição Branco de Forma, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre-RS, Brasil. Fotografia: Gustavo Faraco.

**Figura 3** · Gonzaga (1999) *Os sons da floresta, em certos momentos II*. Bronze policromado. 94x72x39cm. Fotografia: Pierre Yves Refalo.

**Figura 4** · Gonzaga (1989). *O Rio*. Resina sintética, 215x67x18 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS-RS-Brasil. Fotografia: Pierre Yves Refalo

que Gonzaga nunca abandonou seus primeiros hábitos de usar a cor independente do material empregado, exemplo desta prática pode ser observado na sua escultura *Os sons da floresta, em certos momentos II* (1999) (Figura 3), realizada com bronze policromado.

Reconhecidas por suas versatilidades em se transmutar em diferentes discursos estéticos, as resinas se firmam como potência material para a escultura no século XX e, ainda, segundo Florence Mèredieu (1994:106-110), por sua qualidade de neutralidade, elas assumem quaisquer configurações determinadas pelos artistas. Por exemplo, para Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), as resinas são sinônimo de transparência e leveza, para Moholy-Nagy (1895-1946), representam moldagens espaciais e, para Eva Hesse (1936-1970), as resinas incorporam a translucidez líquida permanente, enquanto para Oldenburg (1929), as resinas contêm a exacerbação das cores e a reprodutibilidade das formas. Já, para o escultor Gonzaga, a resina é a materialidade líquida que se solidifica e que lhe permite determinar superfícies táteis e dar espessura a sua cor em formas côncavas-convexas em uma antropomorfia tropical.

Esculturas como *O Rio* (1989) (Figura 4) e *A noite* (1989), quando dispostas nos espaços das galerias, em pequenos grupos ou isoladas, transformam o local em que estão em um outro espaço. Lugar este, cujo pertencimento se estabelece na presença do que o ocupa, pois as suas superfícies coloridas propõem volumetrias compostas das conexões de suas partes, em um jogo de absorção e pertença da escultura sobre si e sobre o espaço em que se insere, tornando-o palco para a atuação da unidade escultural. Reclama assim, para si, a modernidade no seu discurso formal.

Com suas esculturas antropomórficas da *Série Xingu: o homem e o rio* (Figura 5), apresentadas no XXI Bienal Internacional de São Paulo, a natureza e o homem se fundem em uma permanente transformação. Para Gonzaga (1989), nesta série “a forma e a superfície têm como referência o corpo humano, o fruto, a casca rugosa da árvore, a pedra, a água, o colorido da ave, do peixe, etc”, evidenciando a origem dos seus elementos escultóricos enquanto “uma metáfora que se alimenta de um universo amazônico” em toda a sua densidade de espaço, forma e cor. Para Preston (1991:218), Gonzaga, ao invocar “a presença do mundo do Xingu, dos kareen-akores, dos chokwe”, faz com que possamos sentir as fusões culturais nas terras brasileiras, enquanto traz à tona o homem que transcende em forma escultural e carrega o coração da floresta tropical a pulsar em sua presença. Os elementos da natureza que Gonzaga se apropria,

*referem-se a uma ordem morfológica global que traduz o contrato harmônico entre o homem e os diferentes reinos: animal, vegetal, mineral. As esculturas de Gonzaga expressam*



**Figura 5** · Gonzaga (1990). *Xingu: o homem e o rio*. Figura Antropomorfa. Resina. 266x60x22 cm. Escultura apresentada na XXI Bienal Internacional de São Paulo, em 1991 Fotografia: Pierre Yves Refalo.

**Figura 6** · Gonzaga (2002). *Série fases do dia: O dia* (2002), *O crepúsculo* (2002), *A noite* (2002) e *A aurora* (2002). Resina e ferro. 245x159x20 cm cada. Fotografias: Alcir Saraiva; Pierre Yves Refalo; Alcir Saraiva e Pierre Yves Refalo, respectivamente.

**Figura 7** · Gonzaga (1999) *A sagração da primavera*. Pannel na Estação Ana Rosa do metrô de São Paulo. Chapa metálica e resina sintética. 260x480 cm Fotografia: Romulo Fialdini.

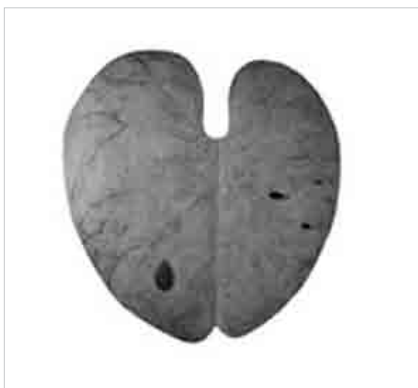
*a magia desse amálgama formal à maneira de uma concepção animista. As silhuetas humanas são sobrepostas com pescoços em bico de pássaro no lugar das cabeças, evocam em seus corpos a polpa das frutas tropicais e têm, como pele, a casca rugosa das árvores. O recurso da utilização dos materiais sintéticos [resina], no lugar da madeira ou da pedra, acentua o efeito emblemático desses fetiches conceituais modernos, que constituem os elementos de uma imaginária atualizada do naturalismo integral.* (Restany, 2002)

Pierre Restany, em 1978, na bacia do Alto Rio Negro (Amazônia), escreve o seu *Manifeste du Naturalisme Intégral* (Manifesto do Naturalismo Integral) e afirma que poderia atribuir a Gonzaga os mesmos termos do seu manifesto, pois este se identifica plenamente com o conceito de vitalidade global da natureza dentro da sua prática artística na medida que coloca o naturalismo através da imaginação a serviço da sensibilidade estética. Exemplos dessas suas escolhas podem ser apreciados nos seus quatro relevos que compõem a *Série fases do dia* (2002) (Figura 6), nos quais o escultor trata da passagem do tempo como instantes mágicos. Quando encontramos o painel *Fases do dia: Aurora* (2002), no final da sequência torna-se claro que para Gonzaga, segundo Restany (2002), a aurora representa o “eterno retorno ao nascimento do dia, o momento privilegiado da comunicação global, o instante em que o homem, atento ao espetáculo da natureza, encontra ali, o desejo de protegê-la.” Outro exemplo pode ser visto no painel *A Sagração da Natureza* (1999) (Figura 7), que se encontra na entrada da estação Ana Rosa, no Metrô de São Paulo. Lá, fica evidenciada novamente a sua intensa ligação com a essência da natureza. Gonzaga (1999), ao falar desta obra, afirma que ela

*está inspirada na natureza. O homem, a mulher, o habitat, o seu lugar e a fecundação. É com este sentido que vejo a natureza. Uma força de onde vem a beleza. A beleza e não o bonito. O bonito está na superfície. A beleza tem raízes profundas. A beleza ou o belo vão mais além, proporcionando que percebamos o maravilhoso. Maravilhoso no sentido do fenômeno extraordinário, raro, excepcional.* Gonzaga (1999)

Se, em algumas de suas obras, a verticalização reafirma o monumento escultórico, em outras são os planos que se impõem como lugar do acontecimento estético. Nas obras como *O rio, a margem e o percurso* (1997) e *Um rio divide o espaço* (1997) (Figura 8), as imagens ao mesmo tempo em que se sobrepõem, dilatam-se e dissolvem-se para além do recorte. A natureza se prontifica a dar um esteio ao lugar ali transposto, enquanto as margens indeterminam limites, inquietamo-nos com o seu proposto percurso líquido e curvo. E, em obras como *Há uma linha curva na natureza* (2002) (Figura 9), é o plano feito forma-cor, sutilmente curvo, que nos impacta com sua presença tátil e monumental. Mais uma vez, a natureza torna-se presença curva em si. E, assim, o objeto reclama sua contemporaneidade.





**Figura 8** · Gonzaga (1997). Um rio divide o espaço. Resina. 90,5×76,5×15 cm. Fotografia: Pierre Yves Refalo

**Figura 9** · Gonzaga (2002). Há uma linha curva na natureza. Escultura em resina, 250×250×19 cm. Fotografia: Pierre Yves Refalo.

*há uma linha curva que permanece  
 há uma linha curva que se evidencia  
 na natureza  
 há uma linha curva que permanece  
 a água é sinuosa  
 o rio faz a curva  
 o desenho que forma a mulher é curvo  
 o aconchego é curvo  
 os astros se movimentam no círculo  
 a vida é gerada no círculo  
 o círculo, o aro, a curva são permanentes  
 a forma primeira, a semente é curva  
 a curva é a raiz das transformações  
 há uma linha curva na natureza  
 há uma linha curva que se encontra  
 há uma linha curva que permanece*  
 Gonzaga (maio de 2002)

### Conclusão

As inquietações estéticas de Gonzaga o levaram não apenas a encontrar o seu próprio procedimento criativo como a compartilhá-lo conosco em suas assertivas técnicas-materiais, e ao mesmo tempo, desmascarava os falsos limites existentes entre as linguagens ao colocar em evidência a cor – a sua cor –, como um dos principais propulsores das diversas tridimensionalidades por ele abordadas. Torna-se incontestável que fomos contaminados pela beleza e pela força que a cor de Gonzaga nos doa em seus trabalhos. A cor que o move, que o emociona, a cor que se transforma em superfície-forma, que nos convida ao toque, que reafirma nossa natureza tropical é, em cada proposição de Gonzaga, um ato único, exclusivo e pleno em sua força propositiva.

Por vezes, as esculturas de Gonzaga são verticais, firmadas em uma base que as posicionam no lugar do seu pertencimento, por outras, são os seus painéis e relevos que o aproximam de discussões entre a escultura e a pintura e, ainda, são os seus objetos que acabam por reclamar para si o estar definitivamente no espaço. E é no espaço que suas formas modeladas e depois moldadas provocam o jogo entre o côncavo e o convexo, entre o que contém e o que está contido, entre o macho e a fêmea. Formas que carregam a memória da suavidade das curvas que existe tanto na natureza como no gesto repetitivo da mão do escultor quando este deposita na matéria os seus pensamentos. Suas pontas de docilidade sutil, suas arestas de encontros duvidosos, seus cantos de convergências imprecisas e seus planos feitos de superfície-cor declaram-se efetivamente e permanentemente curvas que ocupam os espaços, ou melhor, o nosso espaço.

## Referências

- Gomes, Luiz Gonzaga de Mello (1989) "Série Xingu." *Catálogo da Exposição Galeria Skultura*. São Paulo. [Consult. 2015-12-10] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos\\_artista/textos\\_artista.html](http://www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos_artista/textos_artista.html)
- Gomes, Luiz Gonzaga de Mello (1999) "Textos do artista." In *Site oficial Gonzaga Artista Plástico*. [Consult. 2015-12-10] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos\\_artista/textos\\_artista.html](http://www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos_artista/textos_artista.html)
- Gomes, Luiz Gonzaga de Mello (2002 A) "Textos do artista." In *Site oficial Gonzaga Artista Plástico*. [Consult. 2015-12-10] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos\\_artista/textos\\_artista.html](http://www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos_artista/textos_artista.html)
- Gomes, Luiz Gonzaga de Mello (2002B) *Site oficial: Gonzaga Artista Plástico*. [Consult. 2014-02-10] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br](http://www.gonzagaartista plastico.com.br)
- Mèredieu, Florence de (1994) *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. Paris: Bordas: ISBN 2040185569.
- Preston, George Nelson (1991) "Xingu: o homem e o rio." In *21º Bienal Internacional de São Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal : Editora Marca D'Água, ISBN 8585118-10-5 : p 217-218 [Consult. 2015-12-10] Disponível em URL: [www.issuu.com/bienal/docs/name8b3384](http://www.issuu.com/bienal/docs/name8b3384).
- Ramos, Paula (2002) "As sementes da volúpia." In *Revista Aplauso*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura, Ano 5, nº 37, 2002, p.16-19. [Consult. 2014-11-06] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos\\_critica/textos\\_critica.html](http://www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos_critica/textos_critica.html)
- Restany, Pierre (1978) *Manifesto do Naturalismo Integral*. Amazonas, Alto do Rio Negro (3-21 agosto), 1978. [Consult. 2015-12-15] Disponível em URL: [www.issuu.com/suplementopernambuco/docs/manifestodonaturalismoeditado](http://www.issuu.com/suplementopernambuco/docs/manifestodonaturalismoeditado)
- Restany, Pierre (2002) "Gonzaga e o Naturalismo Integral." Paris: maio. In *Catálogo Exposição Seminal*. Porto Alegre: MARGS. [Consult. 2015-03-10] Disponível em URL: [www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos\\_critica/textos\\_critica.html](http://www.gonzagaartista plastico.com.br/site.asp?link=textos_critica/textos_critica.html)
- Santos, Rafael Derois (2014) *Luiz Gonzaga Vídeo Relato*. Porto Alegre (vídeo) 2014. [Consult. 2015-12-08] Disponível em URL: [www.youtube.com/watch?v=s2toipTOK1Q](http://www.youtube.com/watch?v=s2toipTOK1Q)

# ¿De qué está hecho un cuadro? Henri Matisse, La Verduze, 1935-1943 (245x195 cm)

*What's a Picture made of? Henri Matisse,  
La Verduze, 1935-1943 (245x195 cm)*

MAGDALENA JAUME ADROVER\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, crítica, artista visual, professora. Licenciada en Bellas Artes, y doctora en Teoría e Historia por la Universidad de Barcelona (UB).

AFILIAÇÃO: Universidad de las Islas Baleares, Facultad de Educación, Departamento de Pedagogía y Didácticas Específicas, Área de Expresión Plástica. Universitat de les Illes Balears, Cra. de Valldemossa, km 7.5, Palma (Illes Balears), España. E-mail: magdalena.jaume@uib.eu

**Resumen:** El análisis ensaya las posibles motivaciones que llevaron a La Verduze a ser una obra clave para Matisse. Se centra en cuestiones técnicas, cuantificables y verificables, dentro del límite de lo estrictamente material. La pintura se mira como lo haría un pintor, para deducir cuáles fueron los problemas a los que se enfrentó Matisse, las pinceladas que borró, las intenciones frustradas y los inesperados descubrimientos, su sucesión en otras obras.

**Palabras clave:** Matisse / Cézanne / pintura / arte moderno.

**Abstract:** The analysis is centred on countable and verifiable technical item, within the limits of the material, trying all the possible causes that drove La Verduze to be the main work to Matisse, who explained it was the true representation of his own attitude in front of his trade. The painting that is on the wall of the Musée Matisse in Nice, is nothing but how Matisse left it, that is interrupted. This study try to rebuild all the difficulties he might have had, all the answers he could find to the contretemps and obstacles.

**Keywords:** Matisse / Cézanne / picture / modern art.

## Introducción

*La mayor parte de lo que accede a los sentidos ya ha sido visto y representado. Aunque el deseo artístico parta de cero, no dando nada por sabido, las obras se consolidan acumulando figuras sobre figuras, imágenes que corrigen otras imágenes.*

Juan Navarro Baldeweg (2008: 260)

La mirada de un pintor al cuadro de otro pintor va tiempo atrás, hasta encontrar al autor trabajando en la obra. El calendario no los separa: ambos viven un mismo presente. Porque la mirada de un pintor no es contemplativa, sino que escruta, analiza, comprende y persigue el camino seguido en el proceso de creación.

— ¿Cómo lo ha hecho? Ésa es la pregunta. La cuestión del sentido o el significado se la deja a los predicadores.

¿De qué está hecho el cuadro *La Verdure*, de Henri Matisse?

### Retratos ocultos bajo *La Verdure*

Los arrepentimientos de Matisse en *La Verdure* son tan interesantes como sus seguridades, porque nos hablan de sus intenciones. *La Verdure* es un óleo de gran tamaño (245×195 cm) (Figura 1), en el que Matisse trabajó durante ocho años, de 1935 a 1943.

El lienzo había sido un encargo, pero Matisse nunca lo entregó, dando al cliente evasivas como «deseo absolutamente guardar este cuadro, en el cual he trabajado tanto», o «no está acabado, y se acabará dios sabe cuándo» (Matisse, 1936).

Más de ocho años insistiendo en un mismo cuadro, nunca dado por terminado. ¿Qué lo hizo tan especial a ojos de su autor?

Paulino Viota, autor y crítico de cine, ha diferenciado la mirada del espectador-crítico y la del espectador-cineasta, autor:

*El espectador-cineasta es como el amante de una mujer, de la que el espectador-crítico sería el psicoanalista. Uno disfruta viendo, palpando, olfateando; disfruta tanto con el sonido de la voz de su amada que ella se da cuenta de que él no entiende lo que ella le dice; el psicoanalista entiende incluso, y sobre todo, lo que ella no le dice. El amante disfruta del cuerpo del film, de su materialidad inmediata y opaca; el psicoanalista disfruta del film hecho palabra, lenguaje, sentido. Quizás el psicoanalista conozca más profundamente a la mujer, pero me gusta más cómo la disfruta el amante. (Viota, 1986: 185)*

Uno de los detalles más singulares de este cuadro es su factura, los tanteos y cambios en la obra, la pincelada. Matisse ha dejado rastro de las correcciones, de los errores. La transparencia de la pincelada permite identificar colores



**Figura 1** · Matisse, *La Verdure*, 245x195 cm, 1935-1943.

Musée Matisse, Niza. Fuente: Succession H. Matisse

**Figura 2** · Matisse, *Groupe d'arbres à l'Estaque*, 62x47 cm, 1916. Centre Pompidou, MNAM – CCI, Niza.

Fuente: Succession H. Matisse

**Figura 3** · Matisse, *L'Allée de Trivaux*, 1917.

Fuente: Succession H. Matisse

y formas de estados anteriores. Este tipo de factura no coincide con la habitual de Matisse en otras obras, donde trata con colores planos, sin degradados ni pinturas diluidas. En *La Verdure* el motivo llega a desaparecer bajo las transparencias. La forma no consigue retener al color en su interior, el perímetro se disuelve, el color no cubre, no da cuerpo a las formas, que se desvanecen. Detalles que pueden haber llegado desde Cézanne.

Matisse poseía algunos Cézanne, entre ellos *Rochers près des grottes au-dessus du Château Noir*, de 1904, que Matisse estudiaba cada mañana, antes de entrar en su taller para ponerse a trabajar (Spurling, 2007: 330).

El propio tema del paisaje boscoso puede ser deudor de Cézanne. Uno de los primeros y escasos estudios al aire libre de Matisse, un carboncillo titulado *Groupe d'arbres à l'Estaque*, de 1916 (Figura 2), se acerca al tratamiento de troncos rectilíneos, sin copa, de *La Verdure*; en ambos, un grupo de árboles junto a un camino que cruza en diagonal. En otro dibujo, *L'Allée de Trivaux*, de 1917 (Figura 3), repite los troncos que enmarcan un paseo, con una rama que cuelga sobre el camino, como sucede también en *La Verdure*.

¿Pueden obras separadas casi 30 años haber sido reutilizadas o llamadas por la memoria?

Una característica particular en *La Verdure* es la independencia entre el escenario y la acción, entre el bosque y la pareja. Parecen suceder en tiempos y lugares distintos. Por un lado, el paisaje exterior; por otro, la escena íntima de una pareja desnuda.

Una fotografía del estudio de Matisse, de 1938, tomada por Pierre Boucher, muestra a *La Verdure* colgada de una pared, con un estado de la figura masculina distinta a la última. El hombre, medio arrodillado sobre la mujer, posee una pequeña cola. El cuadro, debió estar a la vista en el estudio durante dos años más, y aparece como fondo de otras obras datadas de 1939: *La Guitarriste*, *Danseuse au repos*, de 1939; *Dormeuse, table violette*, *La jeune femme en robe rayée*, de 1940.

Esta peculiar característica de la figura masculina con cola de animal lanza la mirada hasta un proyecto de Matisse de 1907, *Osthaus*, un tríptico de cerámica en el que aparece un fauno. En enero de 1909 volvió sobre el mismo tema, en el lienzo *Nymphe et Satyre* (Figura 4), que es inevitable poner en diálogo con *L'Enlèvement*, el rapto, de Cézanne, de 1867 (Figura 5), coincidiendo las medidas en ambas obras. Matisse ha escogido el instante previo a Cézanne, cuando el hombre se inclina para cargar con el cuerpo de la mujer y alejarse. Matisse incita al espectador en un juego de reflejos, tanto de sí mismo como de su admirado Cézanne.



**Figura 4** · Matisse, *Nympe et Satyre*, 89x117 cm, 1908.  
The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 5** · Cézanne, *L'Enlèvement*, 88x117 cm, 1867.  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Fuente: University of Cambridge.

**Figura 6** · Matisse, *Bataille de femmes*, 1935.

Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 7** · Cézanne, *La Lutte d'Amour*, 42x44 cm, 1880.  
National Gallery of Art, Washington, D.C. Fuente: Cézanne Online Catalogue, LLC.

**Figura 8** · Matisse, *La Danse*, detalle, 356x503 cm, 1931.  
Barnes Foundation. Fuente: Succession H. Matisse.



Sin prejuicios, captura a algunos protagonistas de Cézanne y los suelta para formar parte de sus obras. Así, en *Bataille de femmes*, de 1935 (Figura 6), Matisse se apodera de las figuras de *La Lutte d'Amour*, de Cézanne (Figura 7), que repite como origen de la gran decoración de *La Danse*, de 1932-33, (Figura 8) para la Barnes Foundation; y que, en parte, están también en el origen de la pareja de *La Verdure*.

Cuando empieza *La Verdure*, Matisse está trabajando en otra obra importante, el *Grand Nu Couché*, de la que es modelo su ayudante Lydia Délectorskaya, quien había empezado a trabajar con Matisse aquel mismo año. Su desnudo está en la misma posición que la figura femenina de *La Verdure*. No importa si *Grand Nu couché* es un estudio previo para *La Verdure*, o si *La Verdure* es una memoria del desnudo, basta simplemente *ver* la constelación que forman las obras entre sí.

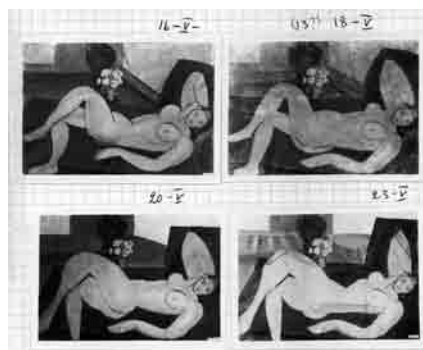
Lydia Délectorskaya tomaba fotografías de los diferentes estados de las obras en las que ella participaba, para su álbum personal. Matisse acostumbraba cubrir con trozos de papel las zonas dudosas, para tantear alternativa pintando sobre el papel, sin afectar la tela. Pero el álbum de fotos fue revelador para Matisse: ya no era necesario colocar papeles, bastaba con tener el registro fotográfico de cada estado para poder llegar a recuperar una posición.

Lydia fotografiaba la obra cada vez que Matisse,

*al acabar una sesión, tenía la sensación de haber concluido el trabajo, o juzgaba que había llegado a un estadio significativo. Sabía que, a la mañana siguiente, quizás descubriría una imperfección y, apresurándose a eliminarla, perturbaría todo el equilibrio, la armonía general conseguida la noche antes, obligándose entonces a pintar de nuevo durante muchos días, antes de llegar a una nueva solución que le satisficiera.* (Délectorskaya, 1986: 23)

En los archivos de Lydia se encuentran 12 fotografías de diferentes estados de *La Verdure*. Cuatro fotografías de los primeros estados, a carbón, y otra con la introducción del color, en la que está escrita una nota dictada por Matisse, con detalles concretos de los deseos plásticos que sentía haber alcanzado, y con otras declaraciones generales a toda su pintura.

Estos registros confirman que los cambios de posición de Lydia en el *Grand Nu Couché* (Figura 9) se corresponden con los movimientos de la mujer de *La Verdure*. Su evolución ha sido simultánea, hacia posiciones mucho más deleitantes, donde se percibe cierta seducción, que concuerda perfectamente con el encantamiento que pretende la figura masculina –sátiro con flauta de dos caños y cola de animal, durante todo el trabajo a carbón.



**Figura 9** · Matisse, *Grand nu couché*, 1935. Distintos estados fotografiados por Lydia Délectorskaya. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 10** · Matisse, *La Verdure*, detalle de la cuadrícula, 20 de setiembre, 1935. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 11** · Lydia Delectorskaya trabajando en el estudio del Hotel Regina de Niza, 1935, fotografiada por Matisse. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 12** · Lydia Delectorskaya trabajando en *La Verdure*, 1935, fotografiada por Matisse. Fuente: Succession H. Matisse.



**Figura 13** · Matisse, *Árboles en Tahití*, 25×32,5 cm, 1930. Colección particular. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 14** · Fotografía de Matisse en Tahití, camino con cocoteros. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 15** · Detalle de la figura 10. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 16** · Matisse, Aguafuerte del libro Mallarmé, *Poésies*, 1931. Fuente: Succession H. Matisse.



**Figura 17** · Henri Cartier-Bresson, fotografía de Matisse frente a su colección de telas africanas en la villa 'Le Rêve', Vence. 1944. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 18** · Henri Cartier-Bresson, fotografía del estudio de Matisse en 1947. En la pared, combinaciones de motivos de hoja y de algas, sobre papeles pintados, recortados, sostenidos con agujas. Fuente: Succession H. Matisse.

**Figura 19** · Diferentes estados del marco de *La Verdure*, (de Matisse) 1935, 1936 y 1943. Fuente: Succession H. Matisse.

Pero un rastro sobre *La Verdure* en la fotografía del 20 de septiembre de 1935 añade una información determinante: se perciben unas líneas en la parte superior, restos de una cuadrícula numerada (Figura 10). Eso significa que la obra no fue trazada de improviso, sino agrandada desde otra previa, de menor tamaño, manteniendo sus proporciones gracias a la retícula.

Dos fotografías tomadas por el mismo Matisse muestran a Lydia trabajando sobre el cuadro. En una de ellas Lydia está frente al lienzo prácticamente en blanco (Figura 11); en la otra está frente a un estado ya avanzado de *La Verdure* (Figura 12). Ahí, los árboles poco tienen que ver con los troncos temblorosos de Cézanne o con los troncos rectilíneos de los estados a carbón. El bosque mediterráneo se ha convertido en un bosque tropical, con los troncos arqueados. ¿Podrían ser los árboles que Matisse vio en su viaje a Tahití, cuatro años antes? Durante su larga estancia, Matisse apenas dibujó, pero tomó más de 60 fotografías del paisaje (Figura 13, Figura 14). El corte drástico de las copas en *La Verdure* puede ser efecto del encuadre fotográfico –como sucedía en las obras de Degas, con sus bailarinas cortadas por la mitad.

En la otra fotografía, con Lydia frente a una tela en blanco, forzando el contraste de la imagen es posible reconocer en el fondo del lienzo uno de los primeros momentos de *La Verdure* (Figura 15). Lydia está trabajando a partir de la pequeña obra que hay sobre un caballete, a su derecha. Aumentando el contraste se distingue un dibujo a línea de un paseo arbolado con una pareja acercándose: es uno de los aguafuertes de Matisse para el libro de poesías de Mallarmé editado en 1931 (Figura 16).

Ésta fue la obra que Matisse reticuló, para pasarla a unas dimensiones mucho mayores, variando la posición de la pareja, y acercándose más al poema, *L'Après-midi d'un faune*, donde un fauno, recostado en el claro de un bosque, descansa, dormita y sueña tener entre sus brazos a una ninfa.

Henri Matisse había nacido en 1869 en Le Cateau, un pueblo del norte de Francia, que vivía básicamente de la producción textil. La infancia de Matisse transcurrió en Bohain, un centro fabril con talleres artesanales de tejedoras y de diseñadores textiles. Los padres de Matisse tenían una tienda donde vendían tintes y pigmentos.

La formación del joven Matisse estuvo enfocada hacia el dibujo industrial y su aplicación sobre tela para sastrería y tapicería. En Le Cateau se producían las telas con que los grandes sastres vestían a la alta burguesía de París.

La atracción de Matisse hacia los tejidos le llevó a coleccionar numerosos tapices, bordados, telas, almohadas, cortinas, vestidos, presentes en sus obras (Figura 17, Figura 18).

Es posible sospechar el motivo del sorprendente marco que recuadra la escena de *La Verdure*. Un marco ensayado en diferentes motivos, con una hoja de hiedra envuelta en arabesco, con variantes sobre papel enganchado con chinchetas (Figura 19). El título del lienzo, *La Verdure*, es el de un género de tapiz francés desarrollado desde el siglo XVII, habitualmente con representaciones vegetales, sin personajes. Aún hoy este género es llamado '*verdure*', y en tapicería equivale a lo que en pintura se llama 'paisaje'.

Marie Cuttoli era quien había hecho el encargo de *La Verdure*; en los años treinta había propuesto a una serie de artistas la elaboración de tapices, expuestos en Nueva York en 1936, con el título 'French Tapestry'. Entre sus autores estaban Dufy, Léger, Braque, Lurçat, Rouault, Picasso y Matisse, quien sólo expuso una obra, pues la otra, *La Verdure*, se la reservó para él, y continuó trabajando en ella durante más de ocho años.

### Conclusión

Una obra como *La Verdure* contiene tal cantidad de información sobre el proceso de trabajo de su autor, que permite responder a la pregunta: «¿Qué es un cuadro?», con otra pregunta: «¿De qué está hecho un cuadro?»

Un cuadro está hecho de otros cuadros, tanto propios como ajenos. Está hecho con materiales improvisados e implicados, tanto físicos como mentales, tanto ocasionales como adquiridos. Lienzo, carbón y pigmento; combinaciones, composiciones; objetos y memoria; costumbres; otros cuadros; personas.

*La Verdure* conoció un proceso de interminables sesiones, no de evolución ni desarrollo, sino de insistencia sobre una misma forma ya resuelta, que el autor cubrió en diferentes versiones durante más de 8 años. Innumerables cuadros – descartados, recubiertos – están uno bajo el otro, en el mismo lienzo.

No es fácil percibir o imaginar todos estos estratos sucesivos sumergidos en la pintura; especialmente por la apariencia de fresca, espontaneidad y ligereza del estado final. Matisse no nos ha dejado una forma cerrada, calculada, acabada, un acta notarial; su obra muestra y deja a la vista, en su superficie, cómo ha sido producida; ningún movimiento de la mano, ninguna decisión tomada, ninguna cita, ningún rastro quedan perdidos.

¿Acaso no ha sido ésta característica del mejor arte? Traer a la superficie y mostrar la manera cómo ha sido hecho. Mirar y dar a mirar pueden ser un placer, pero no mayor que el de pintar e incitar a pintar.

## Referencias

- Délectorskaya, Lydia (1986) *L'apparente facilité. Henri Matisse: peintures de 1935-1939*. París: Maeght.
- Matisse, Henri (1936) Carta de Henri Matisse a Marie Cuttoli, 11 de febrero de 1936. Correspondencia, París: Archives Matisse.
- Navarro Baldeweg, Juan (2008) "Frenhofer y Lord Chandos", en: A.A.V.V. *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos.
- Spurling, Hilary (2007) Matisse I. *El pintor desconocido*. Barcelona: Edhasa.
- Viota, Paulino (1986) "El vampiro y el criptólogo", *En torno a Pierce*. Barcelona: Associació d'Estudis Semiòtics de Barcelona, n. 6-7.

# O "Espírito dos Sais": Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos

*The 'Espírito dos Sais': Luiz Eduardo Robinson  
Achutti and his artistic work with alternative  
photographic processes*

ANDRÉA BRÄCHER\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual e professora. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGA), Instituto de Artes (IA), UFRGS. Doutorado em Poéticas Visuais, IA, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação Social. Rua Ramiro Barcelos, 2705 – Campus Saúde –Porto Alegre-RS–CEP 90035-007, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

**Resumo:** Este artigo analisa uma parte da obra fotográfica do artista brasileiro Luiz Eduardo Robinson Achutti. Os trabalhos são realizados em um processo fotográfico alternativo, a goma bichromatada. Tais trabalhos nos levam a refletir sobre a fotografia experimental ou expandida e as relações de tais trabalhos com o movimento artístico Pictorialismo: a manualidade, as múltiplas camadas de emulsionamentos e as longas exposições.

**Palavras chave:** Luiz Eduardo Robinson Achutti / processos fotográficos alternativos / goma bichromatada.

**Abstract:** *This article analyses part of the photographic work of Brazilian artist Luiz Eduardo Robinson Achutti. The works are made in an alternative photographic process the gum bichromate. Such works lead us to reflect about experimental or expanded photography and its relation with the artistic movement Pictorialism: handmade photographs, the several layers of gum and the lengthy exposures.*

**Keywords:** *Luiz Eduardo Robinson Achutti / alternative photographic processes / gum bichromate prints.*



## Introdução

Luiz Eduardo Robinson Achutti (Porto Alegre, 1959) dedica-se à fotografia desde 1975. Formado em 1985 em Ciências Sociais pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), em 1996 obtém o título de Mestre em Antropologia Social pela mesma universidade. Em 2002 recebe o título de Doutor em Etnologia pela Universidade Paris 7 Denis Diderot, no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain. Atualmente é professor de disciplinas de fotografia no Instituto de Artes da UFRGS.

Na fotografia inicia como repórter fotográfico da “Coojornal” – a extinta Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre. Também trabalhou na sucursal do *Jornal do Brasil* em Porto Alegre até 1985 e depois para a sucursal da Revista “Isto É”. Em 1987 cria sua própria agência de fotografia chamada “Photon / Fotografia e Notícia”. Foi colaborador do jornal *Folha de São Paulo* desde 1987 (Achutti, 2015).

Dentre suas publicações, que são muitas, podemos destacar aquelas dedicadas a dois artistas consagrados no Rio Grande do Sul, como o escultor nascido austríaco Francisco Stockinger e Iberê Camargo. São elas: “A Matéria Encantada, Xico Stockinger, por Achutti” de 2008 e “Iberê por Achutti” de 2004.

Sua relação com o fazer fotográfico é longa e sua trajetória fotográfica também o é. É na última década que Achutti começa a explorar outro potencial na vastidão fotográfica, para além do fotojornalismo, da documentação fotográfica e da fotoetnografia. Esta vertente se traduz em suas experimentações nos processos fotográficos históricos ou alternativos, como prefere chamar. De 2006 em diante, coordena uma pesquisa intitulada “Espírito dos Sais”, focada em processos alternativos da fotografia como a cianotipia, papel salgado, marrom Van Dyck e goma bicromatada. Além de coordenar a pesquisa, desenvolve seu próprio trabalho com estes processos.

Neste artigo serão analisadas obras feitas em goma bicromatada, exemplificadas aqui na Figura 1 e na Figura 2. A goma bicromatada é um processo fotográfico histórico ou alternativo baseado na fotossensibilidade do dicromato (de amônia, potássio ou de sódio) à luz; o agente fotossensível é misturado a goma arábica e a um pigmento colorido. Pode-se obter uma fotografia colorida realizando quatro negativos distintos e por meio de quatro exposições aos raios U.V. distintas (Blackburn, 2015). Veremos um pouco mais sobre a história da técnica e sobre o Pictorialismo na secção que segue. A partir dessa introdução à goma bicromatada, passaremos à análise do trabalho de Luiz Achutti.

## 1. O resgate das técnicas históricas na arte contemporânea

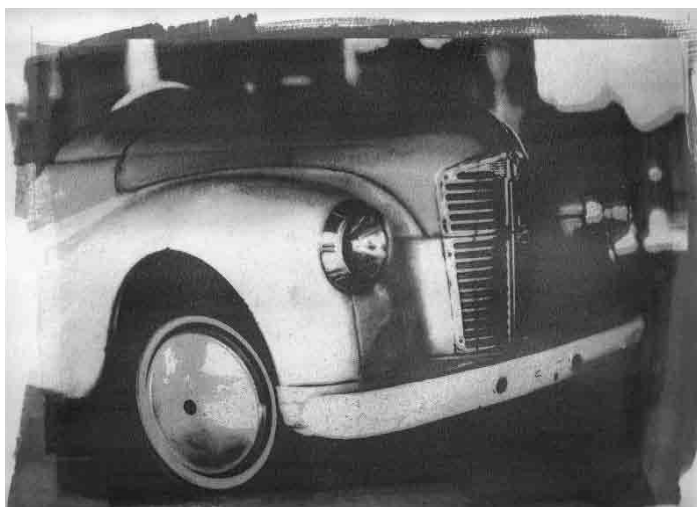
Mungo Ponton descobriu em 1839 que a gelatina, a clara de ovo e goma arábica quando eram tratadas com bicromatos (hoje dicromatos) se tornavam sensíveis à luz (Gruber, 2010: 258). A tradição artística que emprega a goma bicromatada ficou fixada através dos trabalhos dos Pictorialistas como Constant Puyo, Robert Demachy e Henrich Kühn. O Pictorialismo foi um movimento artístico internacional na fotografia no final do século XIX e início do XX, mais conhecido pelo emprego de técnicas fotográficas que distanciavam a imagem de sua objetividade técnica e de sua pureza – devido as mestiçagens de materiais e processos.

Henrich Kühn, que fotografou de 1880 até sua morte em 1944, pode ser considerado o protótipo do Pictorialista – em especial dedicou boa parte de sua obra fotográfica à técnica da goma bicromatada. Apenas em 1907 em diante tem contato com *autochrome* (invenção dos irmãos Lumière para fazer fotografias transparentes coloridas) (Faber, 2010). Expôs internacionalmente, publicou suas imagens de igual modo, escreveu sobre sua prática e aqui para este artigo nos interessa particularmente um exemplo de goma bicromatada colorida (Figura 3).

É um dos primeiros a adotar a técnica após 1896. Tanto fotógrafos quanto apreciadores da arte perceberam que a esta versão colorida da fotografia tinha pouco em comum com a “natureza”, o que fez que poucos permanecessem utilizando-a por muito tempo (Faber, 2010: 47). Mas Kühn aceitou a técnica de bom grado, apesar do trabalho extra que esta demandava. Uma imagem com múltiplas camadas coloridas poderia resultar em composições com mais “vividuos acentos” que evocavam associações com céus turbulentos/tempestuosos ou luz solar radiosa (Faber, 2010: 55-6). O fotógrafo intervinha na imagem tomando cuidado e se assegurando que as intervenções manuais do processamento de revelação não fossem visíveis. Ele enfatizava que não deviam ficar “os traços da mão do artista deixados para trás” (Faber, 2010: 57). Após o fim do Pictorialismo, é na contemporaneidade que vemos o ressurgimento do interesse nos processos fotográficos históricos ou alternativos.

Para Michel Poivert é desde o início dos anos 1980 que os artistas vêm trabalhando com mil desregulações, com uma abertura do dispositivo fotográfico, a fim de obter resultados frequentemente inéditos e, muitas vezes, motivados de forma reativada pelas potencialidades dos novos dispositivos digitais. Essa fotografia, descrita por ele como “experimental”, está a serviço de uma poética:

*Por vezes crítica, por vezes onírica, a fotografia experimental desafia o uso da imagem, sonha com uma relação com o real construída sobre a subjetividade, arruína toda uma tradição de uma imagem definida pela continuidade descritiva. (Poivert, 2015: 140)*



**Figura 1** · Luiz Eduardo Robinson Achutti, *Dois em um*, goma bicromatada, c. 30 cm, 2011. Fonte: cortesia do autor.

**Figura 2** · Luiz Eduardo Robinson Achutti, *Austin*, Goma Bicromatada, c. 20 cm, fotografia original década de 80, goma bicromatada sem data. Fonte: cortesia do autor.

**Figura 3** · Henrich Kühn, *Still Life with Fruit*, Goma Bicromatada de três cores, 1897, 40,2x15,8 cm. Fonte: Faber & Mahler (2010:92).

É ao final da década de 90, e nos anos 2000 em diante, que popularizam-se os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como o cianótipo, marrom Van Dyck, daguerreótipos, ambrótipos, "tintypes", goma bicromatada, papel salgado (entre outros) no Brasil e exterior. "Antiquarian Avant-Garde" (Rexer, 2002), "Neopictorialismo" (Baqué, 2003), "Photo-graphies" (Barron & Douglas, 2006) e "Fotografia Expandida" (Fernandes Júnior, 2002) são alguns desses termos e autores que vão escrever sobre artistas contemporâneos que estão trabalhando com essas técnicas.

No Brasil esta recuperação dos processos fotográficos históricos é mais recente tendo alguns poucos artistas desenvolvido grande produção com técnicas como o cianótipo (Kenji Ota, 2001 – dissertação de mestrado apresentada na ECA USP, Brasil – em que explora esse e outros processos). Rosângela Rennó também é uma das pioneiras no Brasil, com o trabalho coletivo em cianótipo "Desenho Fotogênico – Homenagem a Fox Talbot", de 1990 (Rennó, 1997).

Luiz Eduardo Robinson Achutti, ao mesmo tempo que permanece com sua produção enquanto fotojornalista e antropólogo, ao entrar no Instituto de Artes da UFRGS – na década de 90 –, como professor de artes visuais, se depara com alguns desafios que o levam a trilhar um novo percurso em sua trajetória fotográfica. A seguir iremos analisar o espírito Pictorialista do artista.

## 2. O espírito Pictorialista de Achutti

Após seu doutorado na França (2002), retorna ao Brasil e às aulas, e ao oferecer uma disciplina de Gravura, propõe aos alunos a prática da goma bicromatada. Assim inicia sua aproximação autodidata com a técnica, a partir de um livro de técnicas que trouxe do estrangeiro. Puyo e Demachy davam o seguinte conselho aos amadores usando a técnica: "Um gomista deve (...) ser um autodidata. Um tratado pode ensinar o segredo de uma goma perfeita tanto quanto uma gramática pode ensinar a arte de escrever" (Mélon, 1987: 86). Como afirma o próprio Achutti, é uma técnica bastante difícil, que levou meses até seu domínio e aperfeiçoamento – e que o encanta até hoje.

Em suas fotografias, Achutti se utiliza de seus arquivos pessoais documentais, a exemplo da Figura 1 (a primeira pertencente a um carrinho de parque de diversões de sua cidade natal, Porto Alegre, e, a outra, de uma viagem à Cuba) – e dá novo sentido a elas com o uso do processo alternativo. O uso de seus arquivos pessoais seria uma possibilidade de análise em um futuro ensaio ou artigo, mas não será aprofundado aqui.

Confere-lhes um tempo de produção que chamo de “alongado” – pois exigem o processamento separado para cada cor aditivada na foto, a fim que a mesma “pareça” ser colorida. O artista, por profissão, iniciou como fotojornalista, que preza pela objetividade, a rapidez. Nessas imagens o tempo é da ordem da repetição, da sobreposição de camadas – mesmo quando o trabalho não é colorido – a fim de dar maior densidade. O tempo da captura, do corte fotográfico, não é o mesmo do processamento...a rapidez dá lugar a horas, dias e semanas... inúmeras são as tentativas durante o espaço de tempo.

A fotografia neste processo recebe pinceladas e novas cores, transformando àquela antiga realidade / fotografia em uma ficção própria / nova. Nestas imagens, reinventadas a partir da goma, se permite um universo lúdico, colorido, inventado conforme sua imaginação. Mesmo repetida a imagem em novas tentativas, sempre será diferente, única, como podemos observar pela Figura 2.

Na “Fotografia Expandida”, Achutti trabalha com a estratégia descrita por Rubens Fernandes Junior (2002; 2006) entre “o artista e a imagem – interferindo na própria fotografia”, quer dizer, o fotógrafo interfere no suporte do negativo e no suporte do positivo – para produzir a partir de uma imagem mais de um negativo é necessário – é feita a separação de cores RGB; e no suporte positivo, pelo tipo de emulsionamento, e sua consequente revelação em água. O processo de criação fotográfica conforme descreve Fernandes Junior busca e atinge um esgarçamento da linguagem. A fotografia dessa ordem deve trazer a inquietude, não a serenidade. Incompletudes na imagem, ausências de cor, sobreposição de cores nos conduzem a uma imagem-pintura, feitas com pinceladas marcadas e evidentes. A “Fotografia Expandida” é:

*[...] Uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferentes dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas (Fernandes Junior, 2006: 19).*

É possível reconhecer estas qualidades no trabalho de Luiz Achutti. Perguntado sobre suas pinceladas aparentes – diferentemente de Kühn que tentava escondê-las – responde sobre como os filtros dos celulares, em particular o aplicativo Instagram, tornou os efeitos fotográficos acessíveis. Suas pinceladas atestam de que não se trata de um efeito – mas um trabalho de outra ordem – onde o pincel é vestígio de um trabalho manual, feito em camadas sobrepostas de cor.

## Conclusão

O artista brasileiro Luiz Eduardo Robinson Achutti é um dos poucos artistas brasileiros a se dedicarem a uma técnica histórica ou alternativa da fotografia: a goma bicromatada. Sua origem remonta ao final do século XIX quando foi utilizada pelos artistas do movimento Pictorialista, em particular por Constant Puyo, Robert Demachy e Henrich Kühn.

Técnica de difícil execução, em particular pela manualidade do processamento e as múltiplas camadas de emulsionamento que a mesma exige.

Embora as imagens utilizadas venham do arquivo pessoal do artista (aqui representadas pela Figura 1 e Figura 2 – os carros), após o corte fotográfico da captura, o tempo se transforma em longas horas, dias ou semanas até atingir o resultado desejado. O tempo não é mais “instantâneo” e sim “alongado”: pelas múltiplas camadas que exigem múltiplos processamentos e pela repetição de imagens até a obtenção de um resultado considerado bem-sucedido.

Pela manualidade do processo, mesmo se repetindo uma mesma imagem em outro momento, cada imagem é única.

Deixa suas marcas a cada nova imagem deixando vestígios do pincel que utiliza para emulsionar as múltiplas camadas coloridas. Evidência que trata-se de um processo de outra ordem que não mais da cultura de convergência atual: dos filtros de celulares, *smarthphones* e aplicativos, como o Instagram.

O fato do artista utilizar imagens de arquivo pessoal merece ser aprofundado em outro artigo ou ensaio; os “carros” nos deixam pistas de suas viagens e de suas memórias de infância: à viagem à Cuba e o parque de diversões em sua cidade natal.

Voltamos as palavras de Rubens Fernandes Júnior, e que nos parecem ser verdadeiras em relação ao trabalho de Achutti. Estes trabalhos apontam para libertação pois são uma possibilidade de fuga da homogeneidade visual e uma resistência por utilizar diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferentes dos automatismos generalizados.

## Referências

- Achutti, Luiz Eduardo Robinson (2015) *Currículo*. [Consult. 2015-12-04] Disponível em: URL: [www.facebook.com/luizeduardoachutti](http://www.facebook.com/luizeduardoachutti).
- Baqué, Dominique (2003) *La Fotografía Plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2
- Barron, Katy & Douglas, Anna (2006) *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography*. Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6
- Blackburn, Peter J. (2015). *An Introduction to the gum bichromate process*. [Consult. 2015-12-06] Disponível em: <URL: [www.alternativephotography.com/wp/processes/gum-bichromates/an-introduction-to-the-gum-bichromate-process](http://www.alternativephotography.com/wp/processes/gum-bichromates/an-introduction-to-the-gum-bichromate-process)>
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 275 pp.
- Fernandes Júnior, Rubens (2006) "Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica" *FACOM*, ISSN: 1676-8221. São Paulo, FAAP, n. 16, 2º Semestre, p. 10-9.
- Gruber, Andreas (2010) "Glossary of Heinrich Kühn's Photographic Technology."
- In: Faber, Monika; Mahler, Astrid (edit.). *Henrich Kühn: The Perfect Photograph*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. P. 257-266. ISBN: 978-7757-2569-9
- Mélon, Marc (1987) "Beyond reality: art photography." In: Lemagny, Jean-Claude; Rouillé, André (edit.) *A History of Photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0 521 34407 7
- Ota, Kenji (2001) *Derivações: a errância da imagem fotográfica*. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- Poivert, Michel (2015) "A fotografia contemporânea tem uma história?" *Palíndromo*, ISSN: 2175-2346 N.13, pp. 134-42. Jan./jun.
- Rennó, Rosângela (1997) *Rosângela Rennó*. Col. Artistas da Usp, 9. São Paulo: EDUSP. ISBN: 85-314-0374-x
- Rexer, Lyle (2002) *Photography's Antiquarian Avant-Garde: the new wave in old processes*. New York: Harry N. Abrams. ISBN: 0-8109-0402-0

# O Modernismo do Amor e da morte de Roberto Rodrigues

## *The Modernism of Love and Death of Roberto Rodrigues*

CLÁUDIO ROBERTO LIMA GUIMARÃES\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, animador e designer gráfico; estudante de mestrado. Bacharelado em Desenho Industrial / Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: claudio.guimaraes@campus.ul.pt

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a arte de Roberto Rodrigues, tendo como recorte ilustrações publicadas nos anos de 1928 e 1929, baseado em apelos do Modernismo brasileiro e em estudos de Freud sobre o inconsciente.

**Palavras chave:** Roberto Rodrigues / modernismo / modernismo no Brasil / ilustração.

**Abstract:** *The objective of this paper is to analyze the art of Roberto Rodrigues, within the cutout of illustrations published in the years 1928 and 1929, based on aspects of Brazilian Modernism and Freud's studies on the unconscious.*

**Keywords:** *Roberto Rodrigues / modernism / Brazilian modernism / illustration.*

*Tanto é belo um idílio romanesco como um crime bárbaro.  
Roberto Rodrigues (s.d.)*

### Introdução

Este artigo reflete sobre a obra do artista gráfico brasileiro Roberto Rodrigues (1906-1929), como um representante da Modernidade nas Artes Gráficas no Rio de Janeiro, através de ilustrações publicadas na década de 1920.

Nascido em uma família de jornalistas, publicou seus primeiros desenhos aos 13 anos e ingressou na Escola de Belas Artes em 1923, onde contestava e



atacava o academicismo da instituição. A partir de 1925, dedicou-se às ilustrações em revistas e nos jornais de sua família, *A Manhã* e *Crítica*, onde aos 23 anos, foi assassinado no lugar de seu pai.

A tragédia sempre esteve presente em seus trabalhos. Na revista *Paratodos* costumava ilustrar poemas e contos com seus grafismos de traços mórbidos e inquietantes, marcas de uma obra caracterizada por dois temas: o sexo e a morte.

Na revista *Paratodos*, por demonstrar uma relação mais pessoal e simbólica com os textos na criação das imagens, Roberto exibiu seus trabalhos mais gráficos, assim, optou-se pela análise dessa publicação. Seu acervo em linha, do projeto *J. Carlos em Revista* (s/d), não contém os números 481, 495, 498, 505 a 541 e 563, de 1928 a 1929, e o 577, de 1930, não sendo possível precisar a data de publicação da imagem “Elogio da Cocaína”, a qual manteve-se por ser uma das mais representativas sob o ângulo de aborgagem do artigo.

## 1. O Cronista do Amor e da Morte

Filho do jornalista Mário Rodrigues (1885-1930), Roberto Rodrigues (Figura 1) teve como irmão mais famoso Nelson Rodrigues (1912-1980), jornalista, escritor e dramaturgo, responsável, pela modernização do Teatro brasileiro. Também era irmão de Mário Filho (1908-1966), que hoje dá nome ao “Estádio Jornalista Mário Filho”, mais conhecido como “Maracanã”. Seu filho, Sérgio Rodrigues (1927-2014), tornou-se um dos mais conhecidos arquitetos e designers do país, criador da famosa “Cadeira Mole” (1957).

*A primeira coisa que se via em Roberto Rodrigues eram os olhos. Escuros, enormes, circutados por olheiras profundas e sobranceiras espessas e pretas. Eram olhos de “sompaku” – aqueles em que a íris é cercada de três lados pelo branco do olho e que, segundo os japoneses, trazem a morte violenta para quem os possui.* (Castro, 1992: 72)

Nascido em 1906, no Recife, foi o segundo de quatorze irmãos e irmãs. Durante seu curso na Escola Nacional de Belas Artes, trabalhava como ilustrador das matérias policiais nos jornais. Participou de vários salões da Escola e conquistou algumas medalhas. Lá conheceu Candido Portinari (1903-1962) – a quem a família Rodrigues ajudou nos estudos – e com sua energia juvenil reformista e o peso do jornal *Crítica*, eventualmente escrevia artigos onde atacava veementemente artistas como Rodolfo Amoedo (1857-1941), Helios Seelinger (1878-1965) e Eliseu Visconti (1866-1944).

### 1.1 A Tragédia

Apesar de ser um jornal de carácter político e de apoio ao governo, a página mais popular de *Crítica* era a policial, onde os crimes e escândalos, por vezes,

eram exagerados. Mario Rodrigues não apoiava esse desvio editorial, mas não censurava a disputa entre as editorias policial e política.

No dia 25 de dezembro de 1929 não havia uma pauta política para a primeira página. Mas, a editoria de polícia apurou rumores sobre a separação de uma mulher que traía o marido com um conhecido médico da cidade. A senhora, Sylvia Thibau, tentou em vão que colegas jornalistas suspendessem a matéria. Mas quando finalmente foi à redação da *Crítica*, a edição já estava fechada e pronta para impressão.

No dia seguinte, o jornal estampa a manchete "Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso pedido de desquite!", "Será o conhecido radiologista Dr. João de Abreu o causador directo da dissolução do lar daquelle seu illustre collega?", com uma ilustração de Roberto: uma mulher sentada com um médico a examinar-lhe as pernas (Figura 2).

A Sra. Thibau vai à redação e procura por Mario Rodrigues e por Mario Filho, que não estavam. Encontra Roberto, e pede para ter com ele a sós. Seu irmão, Nelson, testemunhou os acontecimentos:

*Eu estava lá. Ele estava conversando comigo e o chofer Sebastião [...], quando chegou a criatura. Perguntou ao chofer Sebastião: "Dr. Mario Rodrigues está?" Meu pai não estava, [...]. Então ela... ela foi andando até a sala da frente [...] pra ver se tinha alguém lá. Não tinha. Então voltou e dirigiu-se a êle: "O senhor podia me dar um minuto de atenção?" - Foi na frente. Ele que estava do outro lado da mesa, fêz a volta e a acompanhou. Quando entrou lá levou um tiro. [...] Eu ouvi. Quando o detetive Garcia, que frequentava a redação e estava lá, entrou com o revólver, a criatura disse: "Eu não vou fazer mais nada, vim aqui pra matar Mario Rodrigues ou um de seus filhos" (Tavares, 1974: 9).*

Levado ao hospital, Roberto morre no dia 29 e amargurado com a perda, seu pai morre 67 dias depois. Como final da tragédia familiar, um golpe militar em 24 de outubro de 1930 destitui o Presidente e, por seu apoio ao antigo governo, "*Crítica*" tem as portas definitivamente encerradas no mesmo dia.

## 2. A Semana de Arte Moderna de 1922

Em 1922, comemorava-se o centenário da Independência do país em um cenário de agitações políticas e questionamentos. Procuravam-se desde o início do século novas estéticas que pudessem libertar as artes das correntes acadêmicas europeias e caracterizassem uma Arte tipicamente brasileira, com as suas legítimas influências indígenas, africanas e europeias. Era o período do pós-guerra e na Europa vivia-se a efervescência cultural de novas experiências.

O conceito do Modernismo chega ao Brasil através do poeta Oswald de Andrade (1890-1954) que em viagem à Europa em 1912, conhece o movimento Futurista. Nas Artes Plásticas, marcam o início do movimento a exposição



**Figura 1** · Roberto Rodrigues, *Auto Retrato*. Revista *Paratodos*, nº 478 (11/02/1928). Fonte: [www.jotacarlos.org](http://www.jotacarlos.org).  
**Figura 2** · Primeira página do Jornal *Crítica* nº 346 (26/12/1929). Fonte: [www.bndigital.bn.br/acervo-digital/critica/372382](http://www.bndigital.bn.br/acervo-digital/critica/372382).

expressionista de Lasar Segall (1891-1957), em 1913, e a primeira exposição de Anita Malfatti (1889-1964), em 1917. O escritor Monteiro Lobato (1882-1948) escreveu uma crítica implacável acerca da exposição:

*A outra especie [de artistas] é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na á luz de theorias ephemeras, sob a suggestão estrabica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furunculos da cultura excessiva. São productos do cansaço e do sadismo de todos os periodos de decadencia: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedoiro.* (Lobato, 1917)

Graças à sua rispidez, a crítica serviu de estopim para a aglutinação dos jovens artistas e a organização do movimento modernista no país.

A Semana de Arte Moderna decorre em São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro, onde em cada dia destacava-se um aspeto cultural: pintura, escultura, poesia, literatura e música. Esta marcou uma verdadeira rutura com os modelos vigentes, ao apresentar novos conceitos e ideias na busca de renovação, experimentação e afirmação da brasilidade.

*De fato, ela vinha sendo incubada há tempos. Ninguém supunha é que fosse aquele estrondo. A novidade interdisciplinar era tão grande como a variedade, a ousadia e o talento dos intelectuais e artistas que reuniu. Como pôde São Paulo elucidar, no meio daquela italianada laboriosa, tanta criatividade artistica e tamanha originalidade brasileira?* (Ribeiro, 1985: 464A)

## 1. O Modernismo nos Desenhos de Roberto Rodrigues

A tragédia e a sensualidade sempre estiveram presentes nos trabalhos de Roberto Rodrigues. Em "O Estilista do Amor e da Morte", artigo publicado no jornal *O Globo* de 24 de abril de 1933, seu irmão Nelson, escreve:

*É a faúlha sensualista que lampeja a cada gesto dos tipos apresentados. Talvez mantivesse a superstição de que os sensuais são os verdadeiramente bons, os únicos capazes, não só das exaltações supremas da carne, como também de todos os belos transportes afetivos. Amam com um amor pleno, profundo, universal [...].* (Vasconcellos, 2012)

A partir da dualidade Amor-Morte, Rodrigues criou imagens de intensa sensualidade e angústia, onde apresentava o instante em que o sofrimento íntimo das personagens era trazido à tona, em uma atmosfera densa de sentimentos e simbolismos.

Pessoas para quem as crenças se perderam e suas últimas esperanças se tornam actos de desespero, onde o amor existente entre as personagens há muito já foi esquecido, e numa espécie de dança ao mesmo tempo sensual e de



**Figura 3** · Roberto Rodrigues, *Clamor*. Revista *Paratodos*, nº 576 (28/12/1929). Fonte: [www.jotacarlos.org](http://www.jotacarlos.org).

**Figura 4** · Roberto Rodrigues, *Elogio da Cocaína*. Fonte: [www.trimano.blogspot.pt/2014/06/roberto-rodrigues-o-elogio-da-cocaina.html](http://www.trimano.blogspot.pt/2014/06/roberto-rodrigues-o-elogio-da-cocaina.html)

**Figura 5** · Roberto Rodrigues, *Na Terra do Maxixe V – Faca de Ponta*. Revista *Paratodos* (08/1928). Fonte: Desenhos de Roberto Rodrigues. Cordel Urbano

despedida, corta sinuosamente a imagem, rasgando a estrutura da composição. Uma mulher se joga aos pés do artista, que tem as feições e as mãos fechadas e encrispadas em característico expressionismo, os músculos retesados como quem se prepara para desferir um golpe fatal. A mulher posiciona-se como contraponto antagônico à sua arte, o cavalete ao alto à esquerda, em um ambiente claustrofóbico, estreito e comprido, onde o ponto de escape se encontra em uma minúscula janela negra (Figura 3).

Rodrigues pode ter representado uma experiência pessoal, pois atraía amizade os olhares femininos e que teve ao menos um conhecido caso fora de seu casamento. Uma representação, talvez, de um desejo inconsciente, como nos diz Freud (1856-1939), "embora tenha permanecido latente na consciência, a representação continuou presente em nossa psique" (apud Brito, 2007: 55).

Na oposição do preto opressivo e do branco imaterial, Rodrigues nos exhibe aqui uma curiosa representação de um estado alterado de consciência (Figura 4). Facto comum na década dos anos 1920, o uso de cocaína, foi um tema abordado por ele em algumas ilustrações. Vemos aqui uma grotesca descorporificação onde a presença de três figuras semi-despidas de pessoas jovens, com seus corpos musculosos, transforma-se em uma fusão, com expressões de êxtase. O rapaz com suas asas negras – que carrega as duas mulheres que parecem beijá-lo, ou de alguma forma tentam experimentá-lo, consumí-lo – comanda aqui todo o dinamismo da imagem, levando as jovens em direção aos céus, em uma transcendência dos sentidos – "Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência, conhecimento, antropofagia", conclama Oswald de Andrade (1990) em seu "Manifesto Antropófago" de 1928. As figuras fogem de uma realidade de emoções desprezadas representada pelo mar abaixo delas, pesado e escuro, onde só há pedras, em uma dualidade dissociativa com o espaço claro e aberto do céu, que oferece escape e fuga em todas as direções.

As criações de Roberto retrataram variados crimes e violência; os desafortunados, os drogados, os famintos e as prostitutas; os cabarés, os cortiços e os subúrbios, nada que lembrasse a propalada alegria dos anos 1920, encarnada pelas melindrosas e almofadinhas, personagens recorrentes nas ilustrações de seus contemporâneos (Figura 5).

Nesta imagem da série de ilustrações intitulada "Na terra do Maxixe" – dança popular criada pelos negros, em moda na época – Roberto Rodrigues nos apresenta em um cenário simples e cotidiano do subúrbio "motivos sombrios e traços sensuais" (Andrade, 2012). Seus personagens são a prostituta e dois homens que lutam violentamente por ela. Estes apresentam-se em uma

elegante e intensa coreografia de luta, onde um, com expressão selvagem, consegue esfaquear o outro, já roto, com o paletó aberto e parte do peito nu à mostra. A luta caracteriza a dualidade animalesca do homem frente à figura feminina que aparece com um comportamento ausente / distraído como se nada acontecesse. Qual o motivo dessa ausência? Tem-se a impressão de que a luta e a mulher não pertencem à mesma cena, numa dissociação espacial do tema: Rodrigues nos deixa a dúvida, estamos qual um *flâneur* baudelairiano a deambular e a observar uma cena recorrente da realidade de violência nos subúrbios cariocas, ou toda a movimentação é apenas uma visão de desejos inconscientes da mulher "ausente", por algum estado alterado de consciência?

Sobre as representações das prostitutas de Roberto, escreve seu irmão Nelson:

*Através de jogos de traços, movimentos de volumes, fazia a reconstituição de organizações psíquicas internas. Ilustrou almas esquisitas: almas lívidas que olham sem gratidão as horas possuídas e esperam sem encanto as horas virgens do porvir.* (Vasconcellos, 2012)

### Conclusão

Segundo Freud (apud Lima, 2010: 29): “uma representação inconsciente é, portanto, aquela que não percebemos, mas cuja existência admitimos, com base em outros indícios e evidências”. Neste sentido, a obra de Roberto Rodrigues nos revela todo um submundo latente da sociedade contemporânea urbana brasileira, captado além das representações artísticas da cartilha social burguesa. Tal qual Marx (1818-1883) escreve em seu “Manifesto Comunista”, Roberto rompe com todo um rol de antigos preconceitos e opiniões, toda a sólida representação descritiva é dissolvida e o homem é levado a encarar, sóbrio, suas reais condições de vida.

Desta forma, Roberto Rodrigues encarna não apenas em questões estéticas o movimento Modernista de sua época, mas principalmente, em sua temática, aquilo a que Oswald de Andrade clama em seu “Manifesto Antropófago”: “A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.”



## Referências

- Andrade, Ana Luiza (2012) "Imagens em Movimento: o sangue alheio dos golpes cênicos." *Revista Litteris* [Em linha]. Ano 4, nº 10, p.19-33. [Consult. 2015-11-05]. Disponível em URL: [www.revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Nelson\\_Rodrigues\\_dossie\\_nelson\\_rodrigues\\_RL10.pdf](http://www.revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Nelson_Rodrigues_dossie_nelson_rodrigues_RL10.pdf). ISSN 19837429
- Andrade, Oswald de (1990) *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura. ISBN 85-250-0854-0.
- Brito, Marcelo Gustavo da Costa (2007) *Representações do Onírico na Modernidade: ressonâncias dos discursos de Freud e Jung sobre os sonhos*. [Em linha]. Dissertação: Mestrado em Psicologia. Brasília: Universidade de Brasília. 2007. 113p. [Consult. 2015-11-05]. Disponível em URL: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2843/1/2007\\_MarceloGustavoCostadeBrito.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2843/1/2007_MarceloGustavoCostadeBrito.pdf)
- Castro, Ruy (1992) *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-277-X.
- J. Carlos em Revista (s/d) [Em linha]. Programa Petrobras Cultural. [Consult. 2015-11-05]. Disponível em URL: [www.jotacarlos.org/](http://www.jotacarlos.org/)
- Lima, Gabriela Quadros de (2010) *História de Vida e Escolha Conjugal em Mulheres que Sofrem Violência Doméstica*. [Em linha]. Porto Alegre: PUCRS / Faculdade de Psicologia. 2012. 95p. Dissertação: Mestrado em Psicologia Clínica [Consult. 2015-11-05]. Disponível em URL: [www.repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4788/1/000421569-Texto%2BCompleto-0.pdf](http://www.repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4788/1/000421569-Texto%2BCompleto-0.pdf).
- Lobato, Monteiro (1917) *Paranoia ou Mystificação. O Estado de São Paulo* [Em linha] 20 Dez. 1917. [Consult. 2015-12-21]. Disponível em URL: [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). ISSN 1676-2355
- Ribeiro, Darcy (1985) *Aos Trancos e Barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois.
- Tavares, Neila (1974) *Desenhos de Roberto Rodrigues. Cordel Urbano*. Rio de Janeiro: Ouvidor. Ano 2, nº 2.
- Trimano, Luis (2014) Roberto Rodrigues – "o elogio da cocaína", Tinta China. *Arte Gráfica* [Em linha]. [Consult. 2015-10-13]. Disponível em URL: [www.trimano.blogspot.pt/2014/06/roberto-rodrigues-o-elogio-da-cocaína.html](http://www.trimano.blogspot.pt/2014/06/roberto-rodrigues-o-elogio-da-cocaína.html)
- Vasconcellos, Luiz Paulo (2012) Roberto Rodrigues: 'o estilista do amor e da morte'. *Adoração – Nelson em Pesquisa* [Em linha]. Fevereiro de 2012. [Consult. 2015-10-31]. Disponível em URL: [www.adoracaoena.blogspot.pt/2010/11/roberto-rodrigues-o-estilista-do-amor-e.html](http://www.adoracaoena.blogspot.pt/2010/11/roberto-rodrigues-o-estilista-do-amor-e.html)



# Armínio Kaiser e a Construção Fotográfica e Performativa

*Armínio Kaiser and the performative and photographic construction*

**RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\* & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO\*\***

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, arte educador, pesquisador. Licenciado em Educação Artística / Artes Plásticas, Faculdade Santa Marcelina / São Paulo; Licenciado em Pedagogia, Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG); Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie/ São Paulo; Doutorado em Educação / Currículo, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid / Pr 445 Km 380 / Campus Universitário, Caixa Postal 10.011 / CEP 86.057.970 Londrina / Paraná. E-mail: roliv1@uel.br

\*\*Brasil, diretor teatral, pesquisador, educador. Graduação: Licenciado em Educação Artística / Artes Visuais, Universidade Estadual de Londrina, Brasil. Mestrado Arte Educação, Institute of Art and Design, University of Central England in Birmingham. Doutorado, PhD, Institute of Art and Design, University of Central England in Birmingham.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes; Departamento de Música e Teatro. Rodovia Celso Garcia Cid / Pr 445 Km 380 / Campus Universitário, Caixa Postal 10.011 / CEP 86.057.970 Londrina / Paraná. E-mail: fernando.str@hotmail.com

**Resumo:** Apresenta uma análise de aspectos da fotografia de Armínio Kaiser, que compõe um vasto registro da história da colonização do norte do Estado do Paraná – Brasil (anos 1950 e 1960). O principal objetivo é apontar para a importância de sua fotografia, de modo a salientar alguns aspectos específicos. Por meio de uma abordagem histórica e semiológica, os resultados revelam a grande profundidade da fotografia de Armínio Kaiser, tais como, o seu olhar e posição de classe, a articulação de performances corporais, o conflito entre abjeção e elaboração estética.

**Palavras chave:** Armínio Kaiser / performance fotográfica / norte do Paraná.

**Abstract:** This article presents an analysis of some of the aspects of the photography of Armínio Kaiser, which forms a vast report on North State of Paraná (Brazil) Colonization (during the 1950's and 1960's). The main objective is to point at the relevance of his photography, in such a way as to emphasize some specific aspects of his work. By means of historical and semiological approaches the results reveal the great profoundness of Armínio Kaiser's photography, such as his gaze and class position, the articulation of bodily performances and the conflict between abjection and esthetic elaboration.

**Keywords:** Armínio Kaiser / photographic performance / North of Paraná.

## Introdução

Armínio Archimedes Pedro Gonçalves Kaiser (1925-2014) nasceu em Salvador, e ainda criança começou a fotografar, influenciado pelo avô, que era fotógrafo profissional. Formado em Agronomia em 1953, no mesmo ano, ingressou no Instituto Brasileiro do Café, instituição criada principalmente para apoiar e empreender as políticas governamentais para a cafeicultura. Como técnico do IBC, em 1957 foi transferido para a cidade de Paranavaí, norte pioneiro do Estado do Paraná. Sua principal função como agrônomo do IBC era contribuir para o controle da erosão tão crescente nesta região. Devido à precariedade do lugar, foi transferido para Arapongas, em 1960, e, posteriormente, em 1964, para Londrina – cidades do chamado Norte Novo do Estado do Paraná. Em 1970, foi transferido para Campinas, onde passou a trabalhar com o melhoramento genético do café.

Durante treze anos, Armínio Kaiser produziu imagens relacionadas à agricultura na região norte do Estado do Paraná, formando um acervo de milhares de fotografias. Esse acervo ficou guardado pelo próprio Kaiser durante mais de cinquenta anos, sendo que somente em 2007-2008, por iniciativa de pesquisadores como Daniel Choma (2008; 2010), Edson Luiz da Silva Vieira e Tati Lourenço Costa (2012; 2013), além do Instituto Câmera Clara, sua obra veio a público.

Nestas regiões do Brasil, o plantio do café fez com que o norte do Paraná, que até a década de 20 era um vasto território de mata virgem, nas décadas de 50 e 60, do século XX, fosse transformado em um dos maiores produtores mundiais de café. A cafeicultura carregou consigo a marca do “desbravamento” e suposto desenvolvimento da região. O custo para a riqueza do café foi

o dizimar dos indígenas, antiquíssimos habitantes da região, a degradação do meio ambiente, e o gerar de um grande número de brasileiros vivendo abaixo da linha da pobreza, acarretada pelo trabalho semiescravo, pelo êxodo e formação de grandes faixas populacionais sem trabalho ou mão de obra preparada para a indústria ou serviços.

Uma região exposta a fortes geadas teve o fim inevitável da cafeicultura com a grande queimada de 1963, quando um incêndio rural acometeu os pastos, matas e plantações, logo após a ocorrência de geadas que deixaram a vegetação mais exposta ao fogo (Choma, 2010:9-12). Em 1975, uma das geadas mais fortes da história do Paraná dizimou as plantações de café, ocasionando um grande êxodo de trabalhadores que se encontraram abruptamente sem trabalho, sendo forçados a se mudarem para as cidades. Abatidos pela erradicação forçada do café, na década de 60, em função da grande estocagem e necessidade de controle dos preços, somando-se a isso as geadas constantes, a saga da cafeicultura chegou a seu limite. Kaiser registrou em sua fotografia toda essa trágica história da agricultura no Paraná, com suas maravilhas e horrores, desde o desmatamento da mata subtropical, rica em biodiversidade e importantíssimo ecossistema, até à degradação do solo por meio da erosão desenfreada. Perpassa essa história a presença do ser humano que, do mesmo modo, é degradado pela exploração do trabalho braçal. Kaiser registrou lados obscuros da tão propalada saga do café, centrando o foco sobre figuras humanas em completo abandono (Choma, 2010:91).

### **1. Um outro que desperta o olhar**

O drama social, econômico e ambiental foi registrado por Kaiser numa espécie de cartografia fotográfica, que age como um mapa de uma história social e ao mesmo tempo pessoal. O presente amplificado, expandido e eternizado no interior do olhar fotográfico de Kaiser organiza e constrói a realidade conflituosa dessa estética abjeta e perversa, como se o próprio fotógrafo reconhecesse em si um ser perverso que com sua agricultura construía um mundo e economia desmascarados pelo conflito de forças magníficas e desumanas que nunca se separam. Sua motivação inicial da juventude, de ajudar a saciar a fome enfrentou os percalços da dura realidade da agricultura do período, que por si só, se apresentava como terrivelmente avassaladora.

Em beiras de estradas ou nos campos, corpos desvalidos apresentam como pano de fundo o trabalho característico da colonização do norte do Paraná. Movidos pelo sonho de abundância e fartura, milhares de famílias deslocaram-se para estas bandas vindas do nordeste do Brasil, de São Paulo ou de Minas Gerais. Assim, pessoas e ambientes performam, na captura do olhar do

fotógrafo, sua própria realidade. O fotógrafo articula esta performance, na medida que interfere na construção da imagem. O olhar do fotógrafo exerce um tênue poder de articulação e interferência nesta performance, seja pela organização dos vários elementos que compõe a cena a ser fotografada, seja pela direta interferência nas ações ou na disposição destes elementos a partir do copião realizado.

Na imagem (Figura 1), encontramos um exemplo claro de algumas das qualidades e abordagens descritas anteriormente, e que estão presentes nos processos de análise e enquadramentos de Kaiser. Dois homens estão à beira de uma estrada, acometidos pela falta de trabalho nas lavouras de café. São de meia idade, e podemos entrever a barba e os cabelos brancos. A grande queimada de 1963 provocou um enorme êxodo rural para as pequenas e grandes cidades do norte do Paraná, formando um verdadeiro cinturão de miséria. Dispensados das lavouras, o trabalhador e suas famílias deslocaram-se na direção das cidades em busca de trabalho e sobrevivência. Nestas cidades, deram início às favelas que tenderam a crescer incontrolavelmente.

A lente de Kaiser registrou um momento de desesperança de agricultores certamente dispensados e desprovidos de qualquer perspectiva, a não ser, provavelmente um novo sonho – o da cidade grande. Os personagens anônimos fotografados tornaram-se assim protagonistas de uma história trágica a ser contada e registrada. Intitulada de “Esperando Godot” pelo próprio Kaiser – em alusão à peça teatral de Samuel Beckett – a sequência de quatro tomadas retrata a esperança no impossível que nunca chegará. Interessantemente, um dos homens olha para o horizonte ou para o destino incerto que os espera, e há neste olhar uma tranquilidade e repouso. Seu olhar se perde no horizonte vazio que se mescla com o céu, numa total ausência de vegetação. Não há café, não há mata, sequer há troncos secos que possam ser distinguidos. A paisagem sugere uma aridez e esterilidade que é contrastada apenas pelos poucos ramos de grama que ficam no primeiro plano. O segundo homem está abaixado, sendo que a imagem sugere um cansaço ou esgotamento de forças. Sobre si parece haver o peso enorme da desesperança e do abatimento físico. A única proteção para ambos é uma árvore que tem um tronco liso e robusto. Alguns ramos são modestamente mostrados na linha superior, e indicam pouco da força vibrante da árvore, que no copião é mais presente com um ramo viçoso inteiro que paira sobre as figuras. No recorte, o fotógrafo reduz o viço das folhas a um mínimo, e assim, impinge mais dramaticidade às duas figuras que, deste modo, descansam sob uma árvore sem galhos e sem folhas. Sabemos que ambos estão à beira de uma estrada, provavelmente uma via asfaltada. O enquadramento de Kaiser elimina a estrada, o que faz com que as duas figuras se situem num grande vazio – sem estrada, sem caminho.



**Figura 1** · Armínio Kaiser, Homens à beira de estrada.

Série "Esperando Godot," Cambé, Paraná, 1967.

Fonte: Museu Histórico de Londrina.

**Figura 2** · Jovem trabalhador abanando café Santa Fé, Paraná,

1967. Fonte: Museu Histórico de Londrina

**Figura 3** · Fazenda Santa Zulmira, cidade de Astorga, Paraná,

12/05/58. Abanação. Fonte: Museu Histórico de Londrina

A tomada foi provavelmente consentida pelos andarilhos, porque tudo indica que Kaiser tenha estacionado seu carro, e caminhado até o lugar desejado. Aos seus olhos, o que transcorria era o grande espetáculo do êxodo – as consequências da cafeicultura desenfreada empreendida por anos a fio. Kaiser assistia ao êxodo assim como havia assistido a vários outros dramas sociais. Importava agora registrar a trágica saga dos migrantes, que mais uma vez eram empurrados para outro lugar. Em seus corpos abatidos e magros transformados em imagem e assim eternizados, as marcas do constante massacre do trabalho e das lidas no campo tocam-nos mesmo na ausência total deste contexto e história. Esta imagem (Figura 1) apresenta forças que perpassam o horror do drama social e a delicadeza da composição estética.

Na Figura 2 e na Figura 3 vemos a pujança do trabalho com o café que perdurou mesmo após o êxodo, e ainda hoje está presente em alguns pontos do Estado. Vemos a performance diária do trabalho que é articulada como uma performance fotográfica. O corpo humano é capturado pelo olhar fotográfico, num enquadramento que faz tudo parecer vigor e energia.

Homens e mulheres (e muitas vezes, crianças) são focados nessa pujança e potência corporal de tal modo que fazem parecer muito tênue a barbárie presente na cafeicultura. Os próprios grãos de café parecem compor uma massa leve e escura, fácil de se lidar, que não revela a precariedade deste trabalho e a força física que dele era exigida. Há um clima de satisfação no rosto da mulher (Figura 3). Ela sorri em meio a réstias de vaidade presentes em suas roupas gastas, porém delicadamente arrumadas. Ambas as fotos (Figura 2 e Figura 3) foram posadas e performadas para a câmera de Kaiser, que mais do que a produção do café, buscava ali a presença humana em suas variadas fisionomias. Há neste caso, uma construção performativa arquitetada pelo fotógrafo, que parece ter em mente o quê exatamente busca registrar ou elaborar. A força e destreza masculina, o toque feminino com sua beleza e delicadeza são evocados por estas duas imagens, fazendo-nos ver uma cafeicultura feita por mãos humanas dedicadas e abnegadas. Graça e formosura estão presentes nos corpos que desempenham seu dia a dia para aquele que conhece o trabalho tão bem.

Como em todas as imagens fotográficas, vemos o olhar do agrônomo por trás da câmera, nesta sequência de fotos (Figuras 1, Figura 2 e Figura 3), o olhar do profissional, o olhar daquele que promove a agricultura, e que registra os seus processos técnicos e também a sua grandiosa produção. Por outro lado, identificamos o olhar daquele que se posiciona como membro de uma classe social específica. Desde criança, o meio fotográfico esteve ao seu alcance, assim

como uma excelente educação. Kaiser formou-se como agrônomo na mais respeitada instituição de ensino de agronomia do país à época, estando ainda hoje entre as melhores do Brasil. Sensibilizado pelos conflitos sociais da juventude, conforme seus próprios argumentos, a agronomia possibilitava-lhe contribuir socialmente para a diminuição da fome. Mas, contrariamente, a cafeicultura e colonização, nos moldes como eram empreendidos no Paraná, somente geraram pobreza e miséria. Seu olhar voltava-se, assim, para aqueles que eram desprovidos da grande riqueza que se avolumava nos bolsos e cofres dos fazendeiros. Pés descalços, barriga vazia, roupas surradas e rasgadas, sol a pino, tudo contribuía para um quadro provavelmente insuportável para este olhar.

## 2. Considerações finais

Para Kaiser importava o registro e a captura da imagem horrenda e maravilhosa do humano que jamais seria desfeito. Para aquele que se tornava objeto de seu olhar fotográfico pouco ou nada importava o registro de sua imagem fatigada. Que bem encontraria alguém naquela situação de posar para a foto, se nem mesmo o retrato lhe seria um bem a ser recebido? O poder desse olhar revelava-se na posse do equipamento que era muito caro à época, e também de toda a técnica e conhecimento que circunda o meio fotográfico. Em que lugar estaria o pequeno burguês se não *entre* o poder do capital que dizimava as florestas, gerando riqueza para si, e também a miséria para os outros? Este “entre”, já abordado por tantos filósofos e cientistas sociais, bateria fortemente na sensibilidade deste fotógrafo, uma vez que ele se sentia instrumento destas mesmas forças destrutivas. Por si só, a fotografia impingiria o que lhe é próprio, seja como tecnologia ainda fora do alcance da maioria, seja como instrumento de uma elite, que por meio dela pôde apropriar-se de uma realidade visual. Tudo se revela na imagem de Kaiser como apropriação: o trabalho do corpo, tanto masculino como feminino, e até mesmo infantil. Com esta inevitável e muitas vezes disfarçada apropriação, seu olhar está impregnado de piedade, purgação e resgate, que se tranquilizam por meio da redenção possível daquele que é agente de uma classe impiedosa e exploradora. A fotografia teria assim esse papel redentor de alguém que testemunhava uma realidade vista, vivenciada, revista por meio dos copióes e envelopes guardados. Com a luz apropriada, com o enquadramento específico, com a ampliação necessária, uma realidade vivenciada é então reconstruída e revisitada.

## Referências

- Choma, Daniel et al. (2008). *Ao Sabor do Café. Fotografias de Arminio Kaiser*. Londrina: Câmara Clara. ISBN: 978-85-62002-01-4
- Choma, Daniel et al. (2010). *Café Passado Agora: narrativas em torno de fotografias de Arminio Kaiser produzidas entre 1957 e 1970, sobre a cafeicultura no norte do Estado do Paraná*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Santa Catarina.
- Costa, Tati Lourenço (2012). *Do Ouro ao Pó: Cafeicultura e Erosão no Norte do Paraná. Anais Eletrônicos – XI Encontro Nacional de História Oral*. [Consult. 2015-12-23] Disponível em [www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1337280156\\_ARQUIVO\\_COSTA\\_Tati\\_DOOUROAOPO\\_CafeiculturaeerosaononortedoParana.TEXTO\\_COMPLETO.pdf](http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1337280156_ARQUIVO_COSTA_Tati_DOOUROAOPO_CafeiculturaeerosaononortedoParana.TEXTO_COMPLETO.pdf)
- Costa, Tati Lourenço (2013) "O biscoito fino de Arminio Kaiser. Das antigas latas de biscoito Aymoré para o mundo, percepções de um fotógrafo sobre o fluxo de suas imagens no tempo presente (1953-2013)." In: *Anais do X Encontro Regional Sudeste de História Oral – Educação das Sensibilidades, violência, desafios contemporâneos*. Campinas – SP: ABHO – Regional Sudeste e CMU-Unicamp. ISBN: 978-85-85562-40-3



# Quando o artista “se apropria do Espaço como coisa sua”: António Alfredo e os espaços públicos de Olivais Sul

*When the artist ‘seizes the Space  
as if it was his own’: António Alfredo and the  
public spaces of Olivais Sul*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas / Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Master Diseño Urbano, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes. Doutoramento em Belas Artes – Arte Pública, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ECAATI – Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias de Informação, Cicant. E-mail (pessoal): inesravi@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação incide sobre a participação de António Alfredo (1932-2001) na conceção do espaço público de Olivais Sul – Lisboa (1963-1966). Tratou-se de uma experiência inédita, não apenas porque se reuniram condições para que um artista integrasse uma equipa multidisciplinar, projetando espaços para a fruição do cidadão comum, mas porque a participação deste artista não se traduziu nem em escultura, nem em pintura. Foi o contributo da sua sensibilidade que se procurou incorporar no projeto de espaço público.

**Palavras chave:** Arte pública / integração das artes / interdisciplinaridade.

**Abstract:** *This paper focuses on the participation of António Alfredo (1932-2001) in designing public spaces in Olivais Sul, Lisbon (1963-1966). This was an unprecedented experience, not only because it provided the conditions for an artist to work within a multidisciplinary team, designing spaces for the enjoyment of ordinary citizens, but because the participation of this artist did not take the form of either sculpture or painting. It was his sensitivity that was sought to be incorporated into the public space project.*

**Keywords:** *Public art / integration of the arts / interdisciplinarity.*

## Introdução

A presente comunicação debruça-se sobre a participação do pintor António Alfredo na definição de alguns dos espaços públicos de Olivais Sul, uma das grandes unidades residenciais construídas em Lisboa no século passado. Cidade nova, na sua conceção tudo estava em aberto e era um laboratório de ideias de futuro. Ideias no plano urbanístico e arquitetónico, certamente, mas também no papel que o artista poderia desempenhar na sociedade.

Quem percorrer atentamente Olivais Sul sentirá, em certos locais, uma marcada intenção plástica, mesmo que o passar do tempo tenha danificado ou truncado algo que se adivinha ter sido outrora uma intervenção global no espaço. Em algumas praças é patente uma proliferação de elementos visuais e quase escultóricos – no desenho de pavimentos, ou na própria modelação do terreno, por exemplo – um enriquecimento ambiental que deveria contrariar a monotonia da habitação em massa.

Na conceção desses espaços interveio um artista, António Alfredo, ao serviço do GTH – Gabinete Técnico de Habitação – Câmara Municipal de Lisboa, entidade responsável pela urbanização e edificação daquela unidade residencial desde 1959. Contratado como “pintor-arte”, juntamente como escultor Jorge Vieira, para trabalhar na definição dos espaços públicos de Olivais Sul, António Alfredo foi o artista que mais demoradamente se deteve neste grande projeto (André, 2004, Marques, 2012). Como se descreverá, foi um processo de trabalho eminentemente experimental, de caráter interdisciplinar e que constituiu uma circunstância excecional de trabalho artístico, ao qual poucos artistas do seu tempo seriam sensíveis (Marques, 2012; Marques, 2013).

Nesta comunicação faz-se uma breve caracterização do pintor António Alfredo, apresentam-se as condições em que decorreu esse projeto que o ocupou intensamente entre 1963 e 1966 e apontam-se algumas das concretizações possíveis das suas propostas, sem esquecer, no entanto, a deliberada atitude de apagamento pessoal e a diluição da sua contribuição num trabalho de equipa.

### 1. António Alfredo e arte integrada na vida

António Alfredo (1932-2001) estuda Escultura e Arquitetura na ESBAL, num percurso bastante conturbado por razões políticas e marcado pela interdição da atividade discente pela PIDE.

Começa a expor em 1950, na quinta edição das Exposições Gerais de Artes Plásticas, mostras anuais de opositores ao regime, só possíveis no contexto de relativa abertura do após segunda guerra. Embora tenham ficado conhecidas por nelas ganhar visibilidade o chamado Neo-realismo, versão

portuguesa do Realismo Socialista, esta corrente pictórica não caracterizava a totalidade das propostas artísticas em exposição, que se pautavam aliás por grande heterogeneidade formal.

Havia, no entanto, nas «Gerais» uma marcada orientação social, no sentido de um envolvimento ativo do artista nos problemas da sociedade. Um dos aspetos desse envolvimento, e que transcendia o ideário neo-realista para se filiar em desígnios mais abrangentes que marcaram o século XX, era a desejada integração entre as várias artes (S.A., 1946), afirmando-se então que as «Gerais» eram “a única exposição em que os arquitectos aparecem ao lado dos seus irmãos plásticos.” (S.A., 1949).

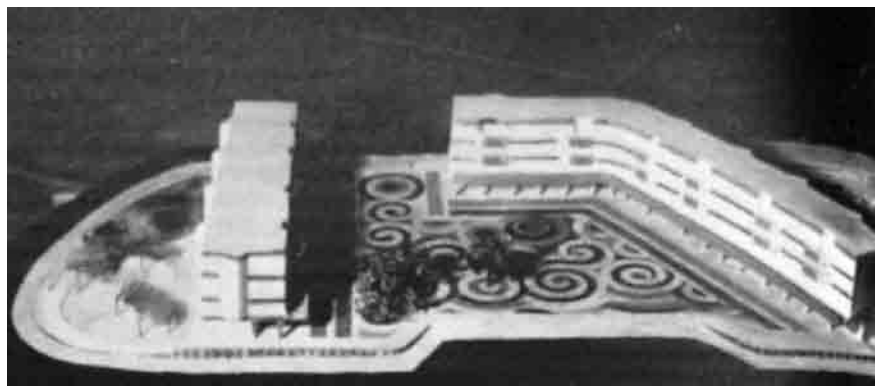
O facto de exporem em conjunto arquitetos e artistas, de alguns acumularem ambas as profissões e de muitos se dedicarem às artes utilitárias (cerâmica, publicidade, cenografia) é bem exemplificativo de uma visão da arte como prática que não se deveria esgotar no atelier, no museu e nos circuitos habituais, mas que deveria impregnar a vida comum.

António Alfredo forma-se essencialmente no ambiente das «Gerais», onde expõe até ao seu encerramento em 1956, e ficaria sempre ligado por afinidades políticas e estéticas aos artistas e arquitetos nelas participantes.

Nunca pretendendo ser apenas um artista de cavalete, repartiria sempre a sua atividade profissional entre várias áreas de atuação. Além da pintura, do desenho e da escultura, António Alfredo viria a trabalhar em cenografia e figurinismo, em publicidade, design gráfico e ilustração. Se o seu percurso é marcado por um interesse permanente pela integração da arte nos espaços do quotidiano, a criação para o suporte arquitetónico é uma das possibilidades dessa integração a que mais se dedica.

Graças ao convite e incentivo de arquitetos amigos como António Sena da Silva, Vítor Palla, Bento de Almeida ou Eduardo de Medeiros, António Alfredo cria regularmente obras para integrar em edifícios que aqueles arquitetos projetavam ou remodelavam. Estas obras, em técnicas e suportes muito variados – desde murais a encaústica, a peças tridimensionais em ferro ou outros metais – integravam-se, de um modo geral, em edifícios relacionados com o mundo da restauração e da hotelaria. Podem dar-se como exemplo os murais que realiza para a gelataria Veneziana, com projeto de Sena da Silva, além de outras obras para os famosos snack-bares que a dupla de arquitetos Vítor Palla e Bento de Almeida começa a realizar desde meados da década de 1950, como o Pam Pam, ou mais tarde o Galeto (Marques, 2012:372)

As intervenções de António Alfredo caracterizavam-se por uma fácil diluição em contextos arquitetónicos e pela versatilidade de técnicas e materiais,



**Figura 1** · Antônio Alfredo, praça núcleo de comércio local  
– Célula C – zona Norte, (atual praça Cidade do Luso).  
Maquete. Fonte: Boletim do GTH n° 2, setembro-outubro  
de 1964.

**Figura 2** · Antônio Alfredo, praça núcleo de comércio local  
– Célula C – zona Norte, (atual praça Cidade do Luso).  
Fonte: Boletim do GTH n° 13, 2° semestre de 1967

**Figura 3** · Antônio Alfredo, praça e área de recreio para  
crianças em idade escolar – Célula C – Zona Centro, Praça D  
(atual praça Cidade de S.Salvador). Planta. Fonte: Boletim  
do GTH n° 2, Setembro- Outubro de 1964

mostrando o artista uma grande variedade de interesses e uma particular vocação para o trabalho de equipa. Essas qualidades, assim como um forte vínculo de amizade pessoal, são as razões pelas quais o arquiteto Carlos Duarte, diretor do plano de Olivais Sul, o convida para integrar a equipa dos espaços livres daquela unidade.

António Alfredo aceita com entusiasmo, sendo um dos artistas melhor preparados para aquele âmbito de atuação que se desprende do contexto arquitetónico para atingir uma escala urbana. A presença de uma intencionalidade artística definidora da arquitetura ou da cidade interessam-no particularmente. Nestes anos, não apenas realiza vários projetos de arte integrada – de que se destaca a coautoria com os Arq. Francisco Figueira e Luís Rosa do projeto vencedor do concurso para a Sé de Bragança, em 1964 – como reflete sobre o assunto (Alfredo, 1964a; Alfredo, 1964b; Alfredo, 1966).

## **2. A equipa dos espaços públicos. Carlos Duarte e o plano de Olivais Sul**

A contratação dos artistas António Alfredo e Jorge Vieira para a equipa dos espaços livres de Olivais Sul, deve entender-se no âmbito de investigação interdisciplinar continuamente levada a cabo no GTH em várias áreas de atuação. Esta atitude inovadora é devida por um lado ao entendimento dos técnicos que estavam à frente daquele gabinete e por outro à sua excecional autonomia no seio da Câmara Municipal de Lisboa. A inquestionável reputação do engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita, diretor do gabinete, era como um escudo protetor perante as desconfianças da autarquia relativamente ao GTH, às orientações políticas e às opções urbanísticas, arquitetónicas e artísticas do plano de Olivais Sul, da responsabilidade do Arq. Carlos Duarte.

Terá partido justamente deste arquiteto a ideia de convidar artistas plásticos para a “arranjo” dos espaços livres, graças ao conhecimento que tinha de experiências semelhantes noutros países e à convicção de que um diálogo proveitoso se poderia estabelecer com estes profissionais de grande sensibilidade plástica no que chamava a “micro escala do urbanismo.” (Marques, 2012: 374-377). É o seu entendimento do que poderia ser o contributo de uma sensibilidade artística na cidade que lança as premissas desta experiência de colaboração entre artistas, arquitetos e demais técnicos, particularmente invulgar quanto a processo e resultados.

Efetivamente, na conceção dos espaços livres de Olivais Sul, os artistas não tinham tarefas específicas, locais pré-definidos para intervir, nem estavam necessariamente incumbidos de fazer pintura ou escultura. De acordo com o testemunho recente de Carlos Duarte, eram técnicos especiais a quem era dada



**Figura 4** · Praça Cidade de S. Salvador em 1971.  
Fonte: Boletim do GTH n° 20, 1º Semestre de 1971

**Figura 5** · Praça Cidade do Luso, fotografia atual.  
Fonte: própria.

**Figura 6** · Praça Cidade de Salazar, fotografia atual.  
Fonte: própria.

**Figura 7** · Praça Cidade de S. Salvador, fotografia atual.  
Fonte: própria.

liberdade para “irem encontrando”, no desenvolvimento do plano de urbanização e nos arranjos de espaços livres, as situações onde sentiam que podiam dar o seu contributo específico (Marques, 2012:378).

A contribuição dos artistas passava assim, desde logo, pela participação no debate no decorrer do trabalho de equipa, influenciando o rumo das decisões tomadas coletivamente no respeitante aos espaços públicos. De forma inédita, em vez de acrescentarem uma obra de arte no final do processo de organização do espaço, intervinham nas fases iniciais da sua definição.

Por outro lado, algumas áreas do plano – praças, espaços verdes – foram trabalhadas com mais detalhe pelos dois artistas, e em particular por António Alfredo. Estes espaços foram abordados plasticamente de forma global: da modelação de terrenos à conceção de estruturas lúdicas/escultóricas, do desenho de pavimentos à pintura de murais. António Alfredo realizava para o efeito vários desenhos à mão levantada e maquetes de trabalho em barro, num processo de experimentação formal em que incorporava contributo de outros membros da equipa (Marques, 2012) (Figura 1, Figura 3).

A carga autoral tradicionalmente associada à criação artística dissolvia-se num processo com várias autorias. Muitas das peças desenhadas não estão assinadas pelos artistas, embora se possa adivinhar a sua participação. A assinatura de António Alfredo consta no entanto de alguns projetos de espaço público para os espaços que correspondem hoje às praças da Cidade do Luso, Cidade de Salazar, Cidade de S. Salvador (Figura 2, Figura 4) e à área de recreio da rua Cidade de João Belo.

Em cada um destes projetos – não necessariamente cumpridos na totalidade e hoje bastante deteriorados e truncados (Figura 5, Figura 6, Figura 7) – António Alfredo procura aquela abordagem abrangente, integrando os elementos artísticos que criava no espaço que os envolvia. Tratava-se da desejada “unidade de Criação Artística” só possível quando “o artista se apropria do Espaço como coisa sua.” (Alfredo, 1964b).

## Conclusão

A experiência de Olivais Sul, nas circunstâncias absolutamente excecionais em que aconteceu – um trabalho regular, pressupondo um diálogo interdisciplinar, um processo criativo coletivo, a possibilidade de continuamente ensaiar possibilidades desenhando à mão levantada e modelando em barro pequenas maquetes de trabalho, e em que o contributo do artista não se traduzia necessariamente em pintura ou escultura – parece ter conduzido António Alfredo a definir o processo de urbanização e edificação das cidades como o contexto natural para a atividade artística se exercer (Alfredo, 1964b).



As comunicações que profere na época estão permeadas de otimismo e da convicção de que os artistas estarão entre os vários agentes convocados pelos urbanistas para dar conta dessa tarefa.

Diferentemente dos demais, no entanto, os artistas atuam no plano psíquico, "o forno onde se cozinha a criação" e é essa capacidade que, segundo António Alfredo, lhes confere capacidade para serem os grandes programadores de espaços da cidade do futuro. Esta programação "é até sonho, é fantasia, é realização da alma humana na cidade, num plasma, um plasma de humanismo na cidade." (Alfredo, 1966).

Este "plasma de humanismo" nos espaços habitados pelos homens seria assim o grande contributo do artista. O desígnio formulado desde há muito, da integração entre as várias artes, ou mais profundamente da integração da arte na vida, como possível envolvimento do artista na sociedade, encontra nesta convicção e nesta experiência uma possível resposta.

## Referências

- Alfredo, António (1964a) "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul." *Boletim do GTH*. V.1 (2): 77-78
- Alfredo, António (1964b) "Acerca da arte integrada – Palestra proferida em 18 de Maio de 1964." *Arquitectura – Revista de Arte e construção*. Nº82: 74-81
- Alfredo, António (1966) "Mesa redonda sobre a colaboração entre artistas plásticos." *Arquitectura – Revista de Arte e construção*. Nº 92
- André, Paula (2004) "Mobiliário urbano em Olivais Sul: do desenho às realizações." *Arte-Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL*, ISSN 1646-396. Nº 5
- Boletim do GTH nº 2, setembro-outubro de 1964
- Boletim do GTH nº 13, 2º semestre de 1967
- Boletim do GTH nº 20, 1º Semestre de 1971
- Marques, Inês (2009) "Espaço habitacional e o lugar da arte no Bairro dos Olivais Sul, Lisboa." *on the w@terfront*. E-ISSN 1139-7365. Vol. 12: 164-171. Disponível em URL [www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/218899/299219](http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/218899/299219)
- Marques, Inês (2012) *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965. Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública*. Tese de doutoramento. Universidade de Barcelona. Disponível em URL [www.tdx.cat/handle/10803/145901](http://www.tdx.cat/handle/10803/145901)
- Marques, Inês (2013) "Dois artistas e o espaço público de Olivais Sul, uma experiência singular." *Revista Rossio – Estudos de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. E-ISSN 2183-1327. Nº2:142-151 Disponível em URL [www.issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/rossio.estudos\\_de\\_lisboa\\_02\\_issuu/151](http://camara_municipal_lisboa/docs/rossio.estudos_de_lisboa_02_issuu/151)
- S.A. (1946) *Catálogo da Primeira Exposição Geral de Artes Plásticas*.
- S.A. (1949) "A IV Exposição Geral de Artes Plásticas." *Revista Arquitectura*, 2a série, n. 30 (Abril-Maio 1949), Lisboa: 18-20.



# ***Tempo deve ser nada sem texto: mediações entre arte contemporânea, ciência e tecnologia na obra de Eduardo Kac***

*'Time ought to be nothing with no text': mediations between contemporary art, science and technology in Eduardo Kac's work*

**THAYNÃ SILVA TARGA\* & ALANA DE OLIVEIRA FERREIRA\*\***

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual e estudante de mestrado. Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Mestrado em Artes. Avenida Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Novo prédio da Direção do Centro de Artes 2º piso, CEP 29075-910, Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: targathayna@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual e estudante de mestrado. Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Mestrado em Artes. Avenida Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Novo prédio da Direção do Centro de Artes 2º piso, CEP 29075-910, Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: alanadeof@gmail.com

**Resumo:** Este artigo reflete sobre o trabalho de Eduardo Kac na série de 'Holopoemas' criados de 1983 a 1993. São analisadas as questões referentes a participação inerentes ao seu trabalho. A discussão sobre a inserção do aparato tecnológico nas atividades artísticas também é fundamental neste estudo, assim como as relações entre realidade e virtualidade presentes em seu trabalho que também são investigadas.

**Palavras chave:** Participação / tecnologia / holopoema.

**Abstract:** This article reflects upon Eduardo Kac's work in the 'holopoems' series created from 1983 to 1993. It analyses the issues related to participation, inherent to his work. The discussion about the inclusion of technological apparatus in artistic activities is also key in this study, as well as the relationship between reality and virtuality present in his work that are also investigated.

**Keywords:** Participation / technology / holopoem.

## Introdução

A partir de uma discussão acerca do papel da instituição no campo da arte, discussões sobre diferentes dispositivos e como estes se comportam nesse contexto contemporâneo começam a serem lançadas. Seguindo os conceitos do “outro novo” de Ronaldo Brito (2005), a arte contemporânea vai responder ao processo de institucionalização das vanguardas do modernismo – onde se buscava estar sempre à frente do contexto atual e fora de uma instituição – assumindo-se como parte de um contexto de inevitável institucionalização, abrindo caminho para que práticas artísticas comprometidas com a reflexão crítica tomassem como uma de suas principais preocupações o funcionamento do dispositivo de modo amplo.

Em paralelo, a arte assume as exigências revolucionárias ocasionadas pelo avanço do capitalismo, e passa a incorporar as formas de reprodução técnica, tanto imagéticas quanto sonoras e textuais surgidas no séc. XIX com as transformações dos meios de produção, à sua prática (Benjamin, 1969). E nesse processo, começa-se a questionar o modo de inserção desse aparato tecnológico na arte, que leva à problematização da situação espacial da obra de arte.

Eduardo Kac é um artista contemporâneo que vem desenvolvendo sua pesquisa adentrando as possibilidades que a tecnologia permite à sociedade contemporânea. Inicia seus trabalhos com a arte digital a partir dos anos 80, chegando à arte transgênica com auxílio da engenharia genética, onde foi o precursor de tal modalidade a partir de 1999. Seus trabalhos levantam a discussão de como o homem contemporâneo convive com a progressão tecnológica questionando também, a alteridade desses espaços e formulações que são feitos artificialmente. Mas, em particular o que interessa a este artigo é a série “Holopoemas” – constituída de cerca de 23 poemas no período de 1983 a 1993 – que defende a holografia como uma mídia temporal, aproximando o debate em torno da holografia ao do cinema.

## 1. O leitor participante

Gene Youngblood em seu artigo pensa as relações entre imagem digital e cinema. Youngblood defende que:

*Cinema é a arte de organizar um fluxo de eventos audiovisuais no tempo. É um evento-fluxo, como a música. Há ao menos quatro mídias com as quais se pode fazer cinema – filme, vídeo, holografia e código digital estruturado –, da mesma maneira que há muitos instrumentos com que se pode fazer música. É claro que cada mídia possui propriedades distintas e contribui de maneira diferente para a teoria do cinema; cada uma delas expande nosso conhecimento acerca do que o cinema pode ser ou fazer (Youngblood, 1989: 27)*

Neste texto, Youngblood posiciona a holografia dentro de uma discussão do cinema, pensando nela como uma mídia que trabalha a imagem na dicotomia do tempo-espaço, e não como uma imagem tridimensional. Porém, os hologramas, diferentemente do cinema e da música, não estão submetidos a um fluxo temporal único, eles não possuem meio e fim, e sim são percebidos de acordo com como o corpo se posiciona no espaço, e com sua velocidade ao percorrer o olho pelo objeto. Na série “Holopoemas”, o autor da obra traz o poema, mas sua montagem será feita pelo espectador. Insere-se neste contexto as noções de participação e “obra aberta” trazidas por Helio Oiticica. O autor se torna um “propositor”, e a obra que se constrói a partir da relação criada com o espectador.

Em seu texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de 1967, Oiticica aponta dois tipos de participação: a “participação sensorial-corporal” e a participação “semântica”. O autor discorre sobre a importância da participação do espectador diante o conceito de “obra aberta”, onde busca-se distanciar o espectador da “pura contemplação transcendental”, ligada a ideia moderna de relação entre o espectador e a obra.

*Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (Oiticica, 1967: 162-3)*

A “participação semântica” defendida por Oiticica retira o leitor do posicionamento passivo nos espaços expositivos e o recoloca como um agente ativo,



**Figura 1** · Eduardo Kac, *QUANDO?*, 1987/88.

Holograma de 40 cm criado em computador. Coleção do artista.

Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)

**Figura 2** · Eduardo Kac, *HOLO / OLHO*, 1983. Reflexo de

holograma montado em madeira e acrílico. Coleção UECLSS,

Universidade de Essex, Reino Unido. Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)

que questiona, interage, desdobra e ressignifica as obras, fazendo com que o leitor vire um espectador.

Oiticica escreve seu texto no fim dos anos 60, referindo-se aos artistas dessa época. Os poetas neoconcretos nas décadas de 50 e 60 realizaram diversas experiências em relação ao uso da linguagem, explorando o uso de outros materiais como madeira, vidro, acrílico e metal. Com seus holopoemas, Kac continua explorando as possibilidades da linguagem na poesia:

*A holopoesia dá continuidade à poesia experimental, mas trabalha a palavra como forma imaterial, ou seja, faz da palavra um signo capaz de se transformar ou de se dissolver no ar, rompendo com sua rigidez formal. Assim, livre da página ou dos objetos, a palavra invade o espaço do leitor, obrigando-o a lê-la de uma forma dinâmica: o leitor precisa se movimentar ao redor do texto, ele precisa descobrir o sentido e a relação que as palavras estabelecerem entre si observando-as em pleno ar. Deste modo, a leitura do holopoema se dá aos saltos, irregularmente, descontinuamente, variando segundo diferentes pontos de vista. (Kac, 1989)*

Os espectadores de Kac diante aos 'holopoemas' questionam o espaço, a palavra. Essas escritas que fogem do papel e se colocam na projeção do espaço se remodelam a partir do momento em que o espectador se move, reformulando do estado inicial da palavra. A obra se torna fluída e depende que o espectador perceba a necessidade de sua própria fluidez ao examinar a obra para que ela amplie seu significado. A troca de movimentos físico (espectadores) e virtuais (holopoemas) ampliam o espaço e o trabalho proposto pelo artista (Figura 1).

Uma característica do holograma, explorada por Kac, é a leitura binocular. O olho direito não lê a mesma palavra que o olho esquerdo – diferente do que ocorre ao ler um livro impresso –, cada olho percebe uma palavra, ou letra, diferente, o que ocasiona em uma leitura descontínua e mutável:

*Criar textos estruturados luminosamente no espaço, para serem “lidos” com os dois olhos, cada um, enviando ao cérebro informações diferentes de acordo com as posições relativas do observador, é o ponto de partida de uma pesquisa que tateia seu próprio campo de expansão. Diante de um holopoema, o cérebro está constantemente mudando o modo de “montar” mentalmente o texto, com base nos inputs recebidos durante as diferentes fixações dos olhos sobre as letras no espaço. Estamos diante de uma nova maneira de pensar o poema, em que as palavras assumem configurações oscilatórias em tempos e espaços variáveis e pré-programados. (Castro, 1987)*

Com as holopoesias, Kac explora as possibilidades da poesia para além dos limites formais herdados dos neoconcretistas, com o intuito de criar uma poesia que, além de ser visual, esteja em sintonia com as mudanças sociais e tecnológicas de seu tempo, como a noção de pensamento imaterial, que se tornou viável devido aos avanços tecnológicos.

## 2. A luz ilude a lente

A holografia foi descoberta por Dennis Gabor em 1948, e na década de 60 surgiram os primeiros experimentos artísticos com o uso desta nova tecnologia. Mas é com o barateamento dos custos dos filmes de iodeto de prata e desenvolvimento dos emissores de laser e necessários que esta prática passa a ser adotada também no Brasil. O pioneiro desta prática é Moysés Baumstein que em 1982 monta a Videocom, um laboratório holográfico.

O uso da holografia na arte não foi meramente apenas um modismo, uma aderência a novidade, o uso de novas tecnologias sempre esteve presente na história da arte, o artista busca utilizar novas formas de produção, explorando ao máximo as possibilidades destes novos aparatos tecnológicos. O artista aqui, propõe diálogos entre a arte e os novos aparelhos, explorando suas possibilidades ao máximo, lançando questionamentos tanto sobre estes dispositivos, quanto sobre o fazer artístico.

Kac inicia seus holopoemas em 1983 com a obra intitulada *Holo / Olho*, em colaboração técnica com Fernando Catta-Preta. Este holopoema foi apresentado na primeira apresentação de holopoesia no Brasil, no Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM do Rio de Janeiro, em 1984 (Figura 2).

*O primeiro holopoema, Holo / Olho, de 1983, feito com Fernando Catta Preta. É uma combinação de anagramas que fazem a palavra holo espelhar a palavra olho e vice-versa. Este espelhamento, entretanto, foi planejado para que fragmentos do poema contivessem letras suficientes para formar todo o sentido: tanto holo quanto olho. A disposição das letras no espaço foi holografada cinco vezes: cada holograma foi fragmentado e os cinco hologramas foram remontados em uma nova unidade visual. Este holopoema representou a tentativa de recriar, na sua própria sintaxe, uma estrutura que correspondesse ao modelo holográfico, segundo o qual a parte contém a informação do todo e vice-versa. (Kac, 1989)*

Em *HOLO / OLHO*, Kac recria os reflexos de um holograma e o monta em outra superfície – madeira e acrílico – na tentativa de recriar em outro suporte, a experiência holográfica. Nela, Kac utiliza como sintaxe do poema o princípio do holograma de que uma parte contém a informação do todo. Fazendo com que o espectador consiga produzir uma síntese que não seria alcançada em três dimensões.

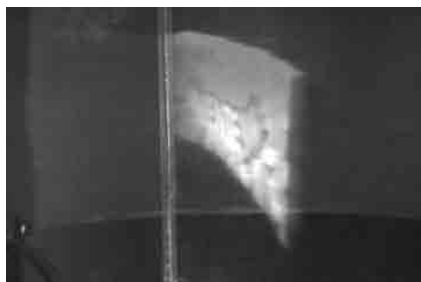
Em 1987, Kac produziu juntamente com Ormeo Botelho o holopoema *Quando?*. Este holopoema foi criado digitalmente através de um software fractal. Nesta obra, Kac e Botelho criam um fractal que gira no interior do holograma, ampliando o espaço de 360° em quase 720°. Se trata de um filme holográfico de 360°, dentro de um cilindro acrílico de também 360°, o que ocasiona da ampliação do espaço quando o fractal gira (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6).

O texto pode ser lido de qualquer ângulo, ou seja, em paralaxe. Da direita para esquerda lê-se: A LUZ / ILUDE / A LENTE / LENTA / MENTE, da esquerda para direita, lê-se: A LENTE / ILUDE / A LUZ / MENTE / LENTA. E outras leituras também são possíveis dentro dessa obra (Kac, 1989). As palavras não são dadas de uma só vez, são concebidas a partir da movimentação do fractal no interior do holograma. A palavra é fluida, a construção de sentido é múltipla. Apresenta-se aqui ao espectador a palavra como forma abstrata. Ao girar, o fractal potencializa o efeito de texto como imagem, alterando o tempo de leitura e apreensão do texto. O espectador percebe a palavra que flutua num espaço imaterial. Perde-se a concepção de uma palavra num ambiente físico, tátil, e cria-se a noção de leitura no espaço virtual.

Por sua velocidade em relação aos outros processos históricos, a nova associação de realidade gera fortes transformações no processo cognitivo, biológico e social do indivíduo.

O campo de tecnologia do século XXI permeia o corpo desde a modificação orgânica até a espacial, como também, o entendimento e a vivência deste meio. Este século anuncia além de uma pós-história, uma pós-biologia, que se acopla de diversas formas a sistemas artificiais em uma nova reformulação de realidade. O termo “Realidade Misturada (RM)” (Milgram, 1994) surge de uma realidade que mistura o ambiente real ao virtual, fazendo a continuação da Realidade Aumentada (AR) (que seria a realidade física expandida pelo ciberespaço, como por exemplo, a possibilidade de expandir a geografia física através de interfaces) e a Virtualidade Aumentada (VR) (virtualidade expandida ao físico como próteses e as próprias interfaces que realizam diversas outras funções a princípio humanas), a RM se faz real projetando variadas possibilidades que transitam entre o meio físico e virtual, ampliando a capacidade de acontecimentos e avanços, “o híbrido soma propriedades do ciber e torna-se cívrido” (Domingues & Venturelli, 2007: 140), ou seja, o processo de reconfiguração do sistema social dentro das disponibilidades técnicas mostra a realidade em outro patamar, não somente física ou virtual, mostra e reafirma o nosso cotidiano cercado por processos artificiais dos mais variados, e por vezes imperceptíveis, a realidade é entrelaçada com a virtualidade continuada que projeta um novo espaço, tempo e corpo. As hologramas se inserem neste contexto de maneira transversal, onde necessitam dos dois espaços para existir, sem delimitações entre o real e o virtual, se associando às novas condições de espaço surgidos do acoplamento do indivíduo em dispositivos tecnológicos que permitam trânsitos entre os espaços e facilitam e ampliam as capacidades do cotidiano com esta soma de plataformas.

Mediante a nova compreensão de espaço inserida através da tecnologia na sociedade, as relações entre espaço real/virtual surgem como dicotomia, porém,



**Figura 3** · Eduardo Kac, *QUANDO?*, 1987/88.

Holograma de 40 cm criado em computador. Coleção do artista.

Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)

**Figura 4** · Eduardo Kac, *QUANDO?*, 1987/88.

Holograma de 40 cm criado em computador. Coleção do artista.

Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)

**Figura 5** · Eduardo Kac, *QUANDO?*, 1987/88.

Holograma de 40 cm criado em computador. Coleção do artista.

Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)

**Figura 6** · Eduardo Kac, *QUANDO?*, 1987/88.

Holograma de 40 cm criado em computador. Coleção do artista.

Fonte: [www.ekac.org/allholopoems.html](http://www.ekac.org/allholopoems.html)



torna-se – atualmente – uma unicidade que permeiam o indivíduo e suas relações e afazeres cotidianos. Kac questiona a temática desde os anos 80, ao provocar o movimento dos espectadores diante de seus hologramas, com isso aumentando as possibilidades de seus poemas, o poema que antes preso no papel de forma estabilizada e concreta, agora se torna espontâneo e variável, e posiciona e adentra o indivíduo neste espaço onde realidade e virtualidade se complementam.

## Conclusão

Inserção de novas tecnologias, aliadas a um pensamento científico, assim como as noções de participação, são questões pertinentes dentro da arte contemporânea, esta que se caracteriza por seu caráter questionador do fazer artístico e dos dispositivos da arte. Desde os anos 60, a arte explora seus limites aliando suas práticas às de outros campos que não os específicos da arte, explorando as fronteiras entre arte e vida. O estudo sobre os holopoemas trazem interessantes questionamentos dentro deste contexto. Kac faz uso de novas tecnologias em sua obra, descontextualizando seu uso pré-concebido, trazendo-as para o contexto da arte. A holopoesia busca uma desconstrução da leitura linear, contínua, nela, o leitor se torna atuante, torna-se um espectador participativo. E insere-se também, o conceito de realidade virtual, muito pertinentes ao contexto social em que nos inserimos.

## Referências

- Benjamin, Walter (1969) "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: Benjamin, Walter; Adorno, T. W; Velho, G. (org.). *Sociologia da Arte IV*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Brito, Ronaldo. (2005) "O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify.
- Castro, E. M. de Melo e (1987) "Holopoesia". [Consult. 2015-12-21] Disponível em URL: [www.ekac.org/meloecastro.html](http://www.ekac.org/meloecastro.html)
- Domingues, Diana & Venturelli, Suzete (2007) "Cibercomunicação híbrida no continuum virtualidade aumentada e realidade aumentada. Era uma vez... a realidade". *ARS* (São Paulo), v.5, n.10, p. 140. [Consult. 2015-06-24] Disponível em URL: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202007000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200011)
- Kac, Eduardo. (1995) "Além do paradigma espacial: tempo e forma cinemática na arte holográfica". [Consult. 2015-12-21] Disponível em URL: [www.ekac.org/alem.do.paradigma.espacial.html](http://www.ekac.org/alem.do.paradigma.espacial.html)
- Kac, Eduardo. (1989) "Holopoesia: de 'Holo/Olho' a 'Quando?'". [Consult. 2015-12-21] Disponível em URL: [www.ekac.org/holop.leonardo.port.html](http://www.ekac.org/holop.leonardo.port.html)
- Milgram, Paul. (1994) "Merging Real and Virtual Worlds". Tokyo: Proc. of First IEEE/IEICE Int. Workshop on Networked Reality in Telecommunications, May 1994 (NR94).
- Oiticica, Helio. (1967) "Esquema geral da Nova Objetividade". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- Youngblood, Gene. (1989) "Cinema and code". Leonardo: *Computer art in context supplemental issue*.

# O *Romeu e Julieta* de Gabriel Villela: uma experiência do novo lugar da dramaturgia clássica

*'Romeo and Juliet' by Gabriel Villela: a picture of the new place of the classical dramaturgy in contemporary scene*

PAULA MATHENHAUER GUERREIRO\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, atriz. Graduação em Jornalismo. Estudante de mestrado.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Instituto de Artes (IA); Departamento de Artes Cênicas (DAC). Rua Elis Regina 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP, CEP: 13083-854 Brasil.  
E-mail: paulaguerreiro.jornal@uol.com.br

**Resumo:** O artigo apresenta um estudo acerca do trabalho realizado por Gabriel Villela, um dos mais importantes diretores do teatro brasileiro contemporâneo, no "Romeu e Julieta" do grupo Galpão (Brasil - 1992), uma referência entre as encenações brasileiras de Shakespeare de todos os tempos. Por meio da análise do espetáculo, de críticas, entrevistas e do diário de montagem, são perscrutados três aspectos da montagem: o texto como conteúdo compreensível e material sonoro, a participação de um dramaturgo e o empréstimo de artes exteriores ao teatro.

**Palavras chave:** Gabriel Villela / Shakespeare / dramaturgia clássica / teatro contemporâneo.

**Abstract:** The paper presents a study about the work developed by Gabriel Villela, one of the most important directors of contemporary Brazilian theater, in 'Romeo and Juliet', with Galpão Group (Brazil - 1992), a reference between Shakespeare's Brazilian performances of all time. Through the analysis of the spectacle, criticism and interviews, are explored three aspects of the work: the text as understandable content and sound material, the participation of a dramaturgo and lending outside the theater arts.

**Keywords:** Gabriel Villela / Shakespeare / classic dramaturgy / contemporary theater.

## Introdução

Em um tempo em que ainda se ouvem ecos do brado proferido pelo teatro contemporâneo contra a dramaturgia clássica – como se a cena de vanguarda, a partir do chamado Teatro Pós-Dramático, não pudesse admitir fábulas, muito menos clássicas –, um dos diretores teatrais brasileiros mais importantes, para contradizer tal tendência, é Gabriel Villela, que assina a direção de cinco montagens de textos de William Shakespeare, entre os quais o espetáculo "Romeu e Julieta" (Grupo Galpão, Brasil, 1992), considerado referência entre encenações de textos do Bardo não só no Brasil, como na cena internacional, tendo realizado duas temporadas no Shakespeare's Globe Theatre (Cabral, 2012), na Inglaterra, além de apresentações nos Estados Unidos, outros países da Europa e América Latina.

Natural de Carmo do Rio Claro, pequena cidade do estado de Minas Gerais, com pouco mais de 20 mil habitantes, Antonio Gabriel Santana Villela, nascido em 1958, é diretor, cenógrafo e figurinista. Formou-se na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA / USP), mas a sofisticação da maior capital brasileira e de uma das mais importantes universidades do país não o fez esquecer a simplicidade poética do interior mineiro, sendo o imaginário brasileiro a principal fonte de que bebe sua teatralidade, vigorosa, barroca e popular (Figura 1).

O trabalho de Gabriel Villela, foco deste estudo, ilumina, no campo teórico, a problematização de um novo vínculo estabelecido entre texto e cena, em um cruzamento entre as perspectivas do alemão Hans-Thies Lehmann e do francês Jean-Pierre Sarrazac.

### 1. Contexto da criação: a crise entre o texto e a cena

O espetáculo "Romeu e Julieta", criado pelo grupo Galpão com a direção de Gabriel Villela, estreou em 1992, sete anos antes de Hans-Thies Lehmann lançar seu *Teatro Pós-Dramático*, livro em que discorre sobre a relação entre texto e cena, sob a perspectiva de uma tensão crescente, sobretudo a partir de 1970. O teórico alemão parte da hipótese de que

*ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente, a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte do processo de totalização da indústria cultural. Desse modo, a tendência “pós-dramática” seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática* (Carvalho apud Lehmann, 2007:7)

À sombra de Lehmann, a discussão corre o risco de enveredar para argumentos dicotômicos – o texto *ou* a cena –, mas, voltando-nos à prática, montagens marcantes da história recente do teatro ocidental parecem, a contragosto do teórico alemão, afirmar que, entre o texto e a cena, não houve uma rescisão, mas a descoberta de novos caminhos de diálogo.

Especificamente a dramaturgia clássica ainda é o material de que partem grandes espetáculos da cena contemporânea, tendência da qual é testemunha o sucesso – de crítica e público – do "Romeu e Julieta" do grupo Galpão, espetáculo a que nos remetemos aqui. Com sede em Belo Horizonte (Minas Gerais), essa importante companhia brasileira volta-se, há mais de trinta anos, à tradição do teatro popular e de rua. É da experiência dessa montagem, perscrutando procedimentos usados no processo de criação e o resultado artístico, que esse estudo parte para mapear o trabalho de Gabriel Villela no contorno de um novo possível lugar da dramaturgia clássica na cena contemporânea.

A análise será balizada por três aspectos identificados na montagem:

- o texto como conteúdo compreensível e material sonoro;
- a participação de um *dramaturg*;
- o empréstimo de artes exteriores ao teatro.

## 2. O texto como conteúdo compreensível e material sonoro

A teatralidade da montagem – o que Villela propõe à cena e o que conquistam os atores – leva em consideração o texto tanto como conteúdo compreensível quanto como material sonoro. O conteúdo compreensível – com um caráter de “tragédia da precipitação”, em que as personagens agem por impulso e atravessadas por um risco constante – no campo simbólico da cena, corresponde, sobretudo, ao uso de pernas de pau. Eduardo Moreira, ator que interpreta Romeu e um dos fundadores do Galpão, afirma que “a perna de pau dá muito bem essa ideia de falta de equilíbrio. Você está lá em cima, mas pode cair a qualquer momento”, afirma em entrevista publicada no site do jornal brasileiro Estadão, em 20 de abril de 2012. Villela instaurou o desequilíbrio em todo o processo de montagem, não só em cima das pernas de pau, como atravessando, em exercícios frequentes, uma trave de madeira, a um metro e meio do chão, enquanto se pronunciavam as falas.

O perigo da queda iminente conferiu ao texto uma qualidade que dialogava com o texto também como material sonoro, na medida em que essa ideia de precipitação, no espetáculo, é construída também a partir da escolha da tradução de Onestaldo Pennaforte, que, primando pelo rigor com as rimas e tamanho dos versos, consegue estabelecer a velocidade e a pulsação adequadas à

fala. Cacá Brandão, dramaturgista do espetáculo e autor de seu diário de montagem, registra que

*A virtuosidade exigida ao corpo dos atores equivale à virtuosidade retórica e confere ao texto a pronúncia acrobática e vibrante com que as palavras da clássica tradução de Pennaforte se convertem em ação, para explodir junto à plateia, acrescidas de um sentido não racional, vivo e imprevisto* (Brandão, 2003: 96).

### 3. A figura do dramaturg

Para Pavis (1999:177), "o emprego técnico moderno do termo *Dramaturg* designa atualmente 'o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador e ou responsável pela preparação de um espetáculo'" (Quadros, 2007:11). Foi para essa função que Villela convidou Carlos Antônio Leite Brandão, Cacá Brandão: sua marca na encenação começa já no trabalho de mesa, quando oferece, a toda equipe, extensivos estudos acerca de Shakespeare e sua era, história da arte, maneirismo e barroco (que influenciariam a montagem), e se desenvolve, ao longo do processo, não só no delicado processo de adaptação do texto à rua, como em aspectos relacionados à interpretação dos atores.

A adaptação do texto tem duas frentes: a condensação do texto dramático, que deveria ser cortada em cerca de 50%, para que a encenação durasse, em média, noventa minutos, e a criação do texto para um narrador.

*Como critério inicial, através do qual cortei um terço da peça, procurei preservar no texto o essencial do trágico e do cômico e o que se adequava às intenções cênicas de Gabriel. Apoiava-me nos comentadores da peça, na intuição daquilo que conhecia do diretor e na árdua tentativa de enxergar o que tinha força no texto para funcionar como "pré-texto" capaz de inspirar o diretor e o elenco* (Brandão, 2003:102).

Quanto à criação desse narrador, Villela desenhou um Shakespeare do sertão, que, muitas vezes lembrando ao público de que se trata de uma representação, faz emergir um tom de metalinguagem, como o que acontece quando ele diz: "Convido-vos a transformar esta praça no salão de festa dos Capuleto". É ele quem costura a peça, suprimindo, com uma postura de contador de histórias, lacunas relativas a partes do texto eliminadas e à redução do número de personagens.

Essa figura remete, em algum grau, à rapsódia, conceito desenvolvido por Sarrazac em *O futuro do drama* que "corresponde ao gesto do rapsodo, do 'autor-rapsodo', que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa 'costurar' – 'costura ou ajusta cânticos'" (Sarrazac, 2012:152), conferindo à obra a estrutura de uma montagem dinâmica.



**Figura 1** · Cena do espetáculo "Romeu e Julieta",  
com o grupo Galpão, dirigido por Gabriel Villela,  
no Shakespeare's Globe Theatre, na Inglaterra. 2012.  
Fonte: [www.grupogalpao.com.br/?p=1085](http://www.grupogalpao.com.br/?p=1085).

#### 4. Empréstimo de artes exteriores

O que favorece essa *pulsão rapsódica* da forma dramática, para Sarrazac, é a incorporação de artes exteriores. No trabalho de Villela, é evidente a intervenção de duas outras naturezas artísticas: o circo e a literatura não-dramática.

A arte circense, de que o espetáculo herda todo o trabalho com o desequilíbrio – tão caro à montagem –, é também o que enquadra a obra, com muita potência, como teatro de rua, restituindo o caráter popular com que Shakespeare concebeu o texto e estabelecendo um contato direto com o público.

Da literatura, o processo pinça duas influências: a linguagem de Guimarães Rosa, cujo ritmo e musicalidade são agregados à fala do narrador, e sonetos de Shakespeare, que também são evocados na concepção desse discurso.

É nesse ambiente popular, em que a influência de Guimarães Rosa se imbrica com a linguagem circense, que caracterizações grotescas, como os peitos enormes da Ama e maquiagens fortes, convivem com elementos oriundos da religiosidade popular: “na festa de Julieta, no seu casamento ou no seu funeral, os personagens usavam folhas de comigo-ninguém-pode, espada de São Jorge, arruda e outras plantas mágicas com as quais eles faziam menção de estar se benzendo” (Lopes, 2010:164).

Vê-se, então, traduzida na cena a riqueza simbólica de muitos elementos do imaginário brasileiro, sobretudo da cultura popular do interior mineiro, que é origem e constante ponto de revisitação de Villela.

#### Conclusão

O breve apontamento desses três aspectos – a abordagem do texto como conteúdo compreensível e como material sonoro, a figura do *dramaturg* e o empréstimo de artes exteriores – traz apenas alguns dos recortes pelos quais é possível abordar esse novo lugar da dramaturgia clássica, sublinhando não a rescisão entre o texto e a cena, mas o alargamento da noção de drama e das possibilidades de levá-lo à cena.

Mestre de Sarrazac, o teórico Bernard Dort (1995) acredita que

*Uma concepção unitária do teatro, seja ela baseada no texto ou na cena, está em vias de apagar-se. Ela deixa progressivamente espaço para a ideia de uma polifonia, e mesmo para uma competição entre as artes irmãs que contribuem para o fazer teatral. [...] É a representação teatral como um jogo entre as práticas irredutíveis de um ao outro e, todavia, conjugadas como momento onde eles se confrontam e questionam, como combate mútuo no qual o espectador é, no final das contas, o juiz (Dort apud Sarrazac, 2010).*

A tendência é que essa polifonia – tão bem-vinda a uma criação em que confluam os trabalhos de um encenador, dos atores, do dramaturgo, do *dramaturg*

e dos tantos outros artistas que muitas vezes participam de um processo artístico – submeta-se à aprovação do século da experimentação, em um discurso que se pauta em rótulos como “autenticamente contemporâneo”, “extremamente contemporâneo”, etc.. Tal perspectiva elege

*esta contemporaneidade como um valor em si, que se substitui pela antiga noção de “vanguarda”. [...] De sua parte, Lehmann invoca a “verdadeira contemporaneidade”: “a questão seria saber se a estética de certa prática teatral testemunha uma verdadeira contemporaneidade, ou se ela não perseguiria apenas antigos modelos com técnicas bem dominadas”* (Sarrazac, 2010)

Contudo, a relação polêmica entre a dramaturgia clássica e o teatro dos nossos tempos, mais do que se reduzir a esses rótulos contemporâneos, aponta um dos aspectos mais paradoxais do teatro: o convívio do que é eterno no texto com o que é efêmero – e nunca reproduzível – da cena. Quer no terreno imperecível, quer no fugaz, as cenas de *Romeu e Julieta*, a mais famosa história de amor da humanidade, chegam aos leitores e espectadores da grande Londres, da romântica Verona ou da pequena Carmo do Rio Claro, cidade-natal de Villela, porque há algo de universal no legado de Shakespeare que o mantém vivo tanto na Inglaterra do século XVI, quanto no interior mineiro do século XXI. Como disse Peter Brook, o Bardo é como um carvão, cuja real qualidade só se contempla diante do fogo ateado pela cena.

## Referências

- Brandão, Carlos Antônio Leite (2003). *Diário de montagem: Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 85-7041-361-0.
- Cabral, Paulo (2012) "Grupo Galpão reestrea Romeu e Julieta em Londres". *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 de abril. [Consult. 2015-12-28] Disponível em: [www.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-galpao-reestrea-romeu-e-julieta-em-londres,863556](http://www.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-galpao-reestrea-romeu-e-julieta-em-londres,863556).
- Lehmann, Hans-Thies (2007) *Teatro pós-dramático*. Editora Cosac Naify
- Lopes, Rogério. 2010. "A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro". *Artcultura*, v. 11, n. 19, [Consult. 2015-12-28] Disponível em: [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF19/r\\_lopes\\_19.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF19/r_lopes_19.pdf)
- Pavis, Patrice (2013) *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva,
- Quadros, Magali Helena de (2007) *Buscando compreender a função de dramaturgista*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestrado em Teatro, [Consult. 2015-12-28] Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UDSC\\_79e4802a188c09584eedbb9633c8d24c](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UDSC_79e4802a188c09584eedbb9633c8d24c)
- Sarrazac, Jean-Pierre (2013) "A invenção da teatralidade". *Revista Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 56-70 [Consult. 2015-12-28] Disponível em: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531).
- Sarrazac, Jean-Pierre (2010) "A reprise (resposta ao pós-dramático)". Trad. Humberto Giancristofaro. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, março. [Consult. 2015-12-28] Disponível em: [www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico](http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico)
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Editora Cosac Naify.



# Iberê Camargo e a expressão como forma criada

## *Iberê Camargo and expression as established form*

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual e professor. Bacharelado em Artes Plásticas / Desenho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (IA-UFRGS). Mestrado em Artes Visuais / Poéticas Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais / Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa (Pós-doutoramento). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: oluapgomes@gmail.com

**Resumo:** Este texto apresenta alguns aspectos da formação do artista brasileiro Iberê Camargo (1914-1994) tendo como tema a análise de algumas de suas obras produzidas na Academia Lhote, em Paris, no final dos anos 1940. Trata-se de trabalhos executados dentro de um contexto de formação, sob a orientação de André Lhote, e que apresentam características importantes para a compreensão de suas opções futuras. A divulgação desses trabalhos pouco conhecidos permite o conhecimento da metodologia de trabalho do artista e informam sobre sua prática em ateliê.

**Palavras chave:** Iberê Camargo / André Lhote / Metodologia de trabalho.

**Abstract:** *This paper presents some aspects of the formation of the Brazilian artist Iberê Camargo (1914-1994) and has as its theme the analysis of some works produced in the Académie Lhote, in Paris, in the late 1940s. Are works executed within the context of training under the guidance of André Lhote, and which have important features for understanding their futures options. Disclosures of little known works allow the knowledge of the artist's working method and report on their practice in studio.*

**Keywords:** *Iberê Camargo / André Lhote / Working methodology.*

O objetivo deste texto é apresentar determinados aspectos da constituição da poética de Iberê Camargo (1914-1994), artista caracterizado pela constante busca de aperfeiçoamento e qualificação de seus recursos de trabalho, com

vistas a sua melhor expressão plástica. Marcado pela inquietação e pelo inconformismo, Iberê Camargo pautou a sua trajetória pela necessidade de dominar o *métier* de desenhista, pintor e gravador. Sua consagração com o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro*, na Sessão de Pintura, no 52º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna (1947) foi o ponto de partida de uma nova etapa da sua formação na Europa, com visitas a museus e ateliês de artistas e a inscrição, como aluno de pintura, na academia do pintor francês André Lhote (1885-1962).

A presença de Andre Lhote está intimamente ligada ao processo de formação da arte moderna brasileira. Sua metodologia de ensino, baseada no domínio de aspectos formais da composição e da cor, vieram ao encontro das expectativas e necessidades de diversos artistas que foram seus alunos, inclusive Iberê Camargo.

Andre Lhote percorreu os principais movimentos artísticos da primeira metade do século XX, tendo sucessivamente passado pelo fauvismo, pelo expressionismo e pelo cubismo. Sua pesquisa como artista se desenvolveu nas questões da representação, do papel da cor, da composição na superfície plana e da profundidade dada a essa superfície. Suas publicações técnicas tornaram-se referencia obrigatória para muitos artistas, dentre as quais destacamos o “*Traité sur le Paysage*” (1939) e o “*Traité sur la Figure*” (1950), ambas reeditadas conjuntamente em 1958. Sobre esta edição, escreveram Gloria Ferreira e Inês de Araújo que:

*[...] Lhote analyse ce qui, au long de la tradition, représente les invariants plastiques de la peinture. Il essaye de distinguer dans la tradition même de la peinture les possibilités techniques et expressives de ces invariants, ayant comme but la compréhension de la logique sui-generis du langage développé par la peinture du XXe siècle. (Ferreira & Araújo, 1990, s/p)*

Os textos de Lhote debruçam-se sobre aspectos teóricos, históricos e técnicos da arte, principalmente sobre a pintura. No “*Traité sur le paysage*”, por exemplo, ele demonstra que a harmonia no uso das cores se faz por contrastes, propondo que seu uso se dê de forma hierarquizada, exemplificando através das obras de Velásquez e El Greco. Sintetizando esses aspectos técnicos e históricos Ferreira e Araújo, no artigo citado, apresentam uma notável análise e aportam importantes informações para o conhecimento da relevância dos ensinamentos de André Lhote (e também de Fernand Léger) para a formação de algumas gerações de artistas brasileiros. Concluindo essas breves considerações, sobre a didática e a metodologia de André Lhote, as autoras afirmam que:

*L'un des éléments de base de l'esthétique de Lhote, c'est de traduire la perception émotive extérieure selon la logique propre au langage plastique. Il faudrait ajouter, cependant que*

*pour cet artiste, au-delà de cette opération se cachent les lois qui régissent l'harmonie du monde. Pour lui l'intelligence plastique serait l'équilibre entre les élans du coeur et le poids de la connaissance.* (Ferreira & Araújo, 1990, s/p)

Os conhecimentos teóricos e técnicos de Lhote lhe permitiram uma notável atividade como professor, inicialmente em escolas de arte e, a partir de 1925, na “Académie André Lhote” (situada no 18, rue d'Odessa, próximo da Gare de Montparnasse), onde ele acolheu inúmeros artistas e fotógrafos, conforme podemos constatar pelas informações disponíveis no site dedicado ao artista

*Parmi les peintres qui ont fréquenté l'académie d'André Lhote, (actuellement environ 1200 artistes sont répertoriés) quelques noms: Tamara de Lempicka en 1920, Hans Hartung et Anna Bergman en 1929, Tarsila do Amaral en 1922, Wu Guanzhong en 1947, Aurélie Nemours en 1941, les peintres australiennes Anne Dangard, Grace Crowley et Dorritt Black en 1928, les Égyptiens Effat Naghi et Mohamed Naghi dès les années 30, Ibere Camargo, Louise Bourgeois, le Canadien Jean Philippe Dallaire, les Suédois Georg Pauli, Bengt Lindström, Pierrette Bloch, le chanteur Serge Gainsbourg, l'écrivain Claude Simon, Gérard Vuillamy, les Américains Emlen Etting, Joséphine Crawford. De nombreux photographes ont pratiqué l'art de la composition picturale auprès d'André Lhote, entre autres : Henri Cartier-Bresson, Dora Maar, Rogi André, Florence Henri, William Klein.* (André Lhote, s/d)

Dentre os artistas brasileiros que foram seus alunos, podemos citar Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Henrique Cavaleiro nos anos 1920 em Paris e, nas décadas subsequentes, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro (1952), além de Iberê Camargo, citamos Ione Saldanha, Genaro Dantas de Carvalho, Inimá de Paula, Francisco Brennand, Frank Schaeffer, Alice Soares e outros. A repercussão de seus ensinamentos, principalmente em Iberê Camargo, é o assunto sobre o qual discorrerei na sequência.

Ensaaiemos aqui a análise de duas pinturas e de dois desenhos preparatórios, uma natureza-morta e uma figura, itens pertencentes ao acervo da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre). Além da mera curiosidade museal, eles atestam a rigorosa e atenta formação de Iberê, que zeloso de sua importância para o conhecimento de sua obra, os preservou enquanto exemplos expressivos de sua trajetória. Os exercícios feitos na Academia Lhote são documentos que indicam conquistas importantes, como a composição simétrica, a sintetização das formas e a economia das cores, que se desenvolverão plenamente nos anos seguintes na carreira de Iberê.

Os trabalhos aqui apresentados, desenhos e pinturas, apontam cuidadosamente as formas, sua disposição na composição, as incidências de luz e sombra e uso das cores, todos posteriormente aplicados na pintura. Mais do que meras curiosidades museais, essas peças demonstram a aplicação e o cuidadoso



Iberê Camargo, Porto Alegre (RS). Fonte: [www.acervodigital.iberecamargo.org.br/P149/](http://www.acervodigital.iberecamargo.org.br/P149/)

exercício do fazer artístico e apontam para conquistas importantes que se desenvolverão nos anos seguintes: a composição simétrica, a sintetização das formas e a economia das cores.

A mesa com frutas se desenvolve, em termos de forma, a partir do desenho preparatório D0073 (Figura 1). Trata-se de um mesmo princípio e seu desenvolvimento, que parte da apreensão do real (do modelo) e de sua subsequente simplificação, com o domínio da forma como meio expressivo, não mais subordinada somente a representação. A pintura (P051) resultante (Figura 2) é a conquista do que foi cuidadosamente ensaiado, isto é, a par do rigor compositivo e da atenta distribuição de luzes, ele alcança finalmente a conformação pictórica, com cores rebaixadas na maior parte da tela e pequenos toques de cor pura em três momentos: nas duas frutas (amarelo e vermelho) e no triângulo verde acima da fruteira. O resultado, independente da sua qualidade final (pois se trata de um exercício), é verdadeiramente notável, tanto pelo rigor da sua estruturação (resultado do desenho prévio) assim como pela economia cromática.

Esse exercício foi produzido na véspera do período no qual Iberê abre mão, quase que totalmente, das paisagens como meio de expressão. A sua pintura de naturezas-mortas não expressa qualquer interesse em produzir obras "agradáveis" ou comercialmente viáveis. Conforme afirmação de Maria Alice Millet (2012) suas naturezas-mortas revelam a dialética que ha entre o sensorial e o intelectual em sua prática artística. Efetivando-se como o gênero de eleição, a natureza-morta lhe possibilitará, dos anos 1950 até os anos 1980, o exercício pleno de sua capacidade criadora, com formas que abdicam dos significados *per si* e enfatizam a materialidade e a construção de um espaço puramente pictórico.

Nas naturezas-mortas Iberê parte da apropriação literal das formas do mundo real – frutas, mesas, cadeiras, objetos etc. – e, no decorrer de sua trajetória, esses objetos vão lentamente tomando autonomia com relação as suas origens, tornando-se formas expressivas independentes – como os carretéis que lhe darão fama –, permitindo a livre expressão de sua força criativa.

No desenho D1438 (Figura 3), assim como já observamos nas peças de formação D0073 e P051 (Figura 1 e Figura 2), a intencionalidade e o rigor são notáveis. O cuidado com a construção do corpo humano está visível no recurso à geometrização das formas, dedicando-se à compreensão de sua estrutura e abdicando da preocupação com a perfeição da forma exterior. A par disso o desenho traz ainda a cuidadosa planificação prévia dos recursos pictóricos a serem utilizados, seguindo a orientação dos postulados de Lhote na escolha e na aplicação das cores. O resultado é a pintura P149 (Figura 4) que traz os princípios da lógica construtiva das pinturas do século XIX a par das conquistas

expressivas da pintura moderna, com reverberações do Cubismo e do Fovismo.

A figura humana ficou fora do protagonismo na pintura de Iberê por um longo período. Como tema e forma expressiva ela retornará, com todo o seu vigor, somente nos anos 1980. Muito se escreveu sobre o "retorno à figuração" em Iberê mas "[...] não entendemos como um retorno, pois ele efetivamente jamais abandonou a figura, fosse humana ou objeto." (Gomes, 2015: p.94). Não há um retorno, mas uma retomada, pois a ênfase nas figuras denota a atualização do seu repertório, desta feita como a retomada das questões inerentes à sua época. Com a emergência das questões sociais nos anos 1980 e também do ponto de vista da dinâmica da arte do período, percebemos que essa retomada se dá justamente na época do chamado "retorno à pintura". Sua atividade nesse momento se dá como uma espécie de crítica as facilidades aparentes do ofício da arte, uma análise rigorosa e contundente da produção de obras visando o mercado e o sistema legitimador de curadores e grandes eventos.

Suas obras desse período alcançam uma contundência e expressividade ainda hoje inalcançadas na arte brasileira, vide as séries dos *Manequins*, das *Fantasmagorias* e dos *Ciclistas*. Suas formas esquemáticas e sintéticas são, evidentemente, o resultado de seu aprendizado, nos desenhos de modelo no Instituto de Belas Artes, no Grupo Guignard, na Itália e, evidentemente, na Academia Lhote. A par da sua complexidade psicológica e ética, elas são representações de estados de alma, verdadeiras personagens de uma comédia trágica. É uma pintura de síntese formal e temática, resultado de uma longa evolução estilística resultando em obras de intensidade e profundidade excepcionais.

A obra de Iberê Camargo é a cabal demonstração de que ele não esteve, durante toda a sua carreira, à procura de um símile do mundo. Ao contrário, sua habilidade lhe permitiu partir da cópia do real em busca das formas que, sem imitar esse mesmo real, vão lhe permitir uma síntese do mundo sem submissão à facilidade e ao conforto das soluções formais bem-sucedidas. Uma trajetória na qual a preponderância é a da busca incessante de recursos que lhe possibilitem a melhor expressão, aqueles mais aptos aos seus meios e mais adequados aos seus fins.

Sua concepção rigorosa da pintura (da profissão de artista) como uma atividade que exige o constante aperfeiçoamento e domínio dos meios, levou-o a manter-se em constante estado de principiante, aprendendo a cada dia, a cada nova obra, a cada novo desafio. Sua formação brasileira, inicialmente no Rio Grande do Sul (inicialmente em Santa Maria e, após, no Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre) não o satisfizeram. Sua mudança para o Rio de Janeiro se dá no sentido de buscar um campo de atuação mais amplo para suas

ambições mas, também, a busca de novos caminhos e aprendizados, o que ele fará junto a Alberto da Veiga Guignard (1896-1962).

O Prêmio de Viagem ao Exterior lhe trará a possibilidade de amplificar esse aprendizado, o que ele efetivamente o fará na Itália e na França. As experiências e aprendizados deixarão profundas marcas na sua carreira e, ao encerrarmos esse breve comentário sobre um período de sua formação, lhe passamos a palavra:

*Hoje, decorridos vinte anos, posso afirmar que minha experiência na Academia Lhote foi a mais proveitosa na minha formação de pintor. Encontrei aí a certeza das minhas intuições. [...] Lhote, como nenhum outro, fez-me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica no mundo da pintura, que abrange todas as épocas. Não se creia, entretanto, que esta visão conduza ao ecletismo. Minha permanência na Academia, embora não tenha sido prolongada, foi suficiente para me dar profunda consciência dos verdadeiros valores da pintura. Pude estudá-la de maneira lúcida, dentro de uma diretriz até então impossível, [...] posso deter-me diante de um quadro-negro, dependurado à parede, onde Lhote escrevera: 'Je suis fatigué de dire, que les anciens maîtres n'ont jamais pensé à faire une femme nue, mais faire un tableau' [estou cansado de dizer que os mestres antigos nunca pensaram em pintar uma mulher nua, mas em pintar um quadro]. Esta frase, que era princípio normativo da Academia, separava de maneira incisiva a arte da natureza. Nesta, aprendia-se a lógica da sua construção. Seu tratado de anatomia é a geometria. (Camargo, 2009: 131)*

## Referências

- André Lhote (s/d) [em linha] site officiel.  
[Consult. 2015-12-28] Disponível em:  
www.andre-lhote.org/academie.
- Camargo, Iberê; Massi, Augusto  
(org.). (2009) Gaveta dos guardados:  
Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify,  
ISBN: 978-85-7503-824-6
- Ferreira, Gloria & Araújo, Inês de. (1990),  
"De Tarsila a Lygia Clark: influence de  
Fernand Léger e d'André Lhote". *Cahiers  
du Brésil contemporain*. ISSN: 2105-1240.  
Número 12, France – Brésil. [Consult.
- 2015-12-28] Disponível em: www.  
revues.msh-paris.fr/vernumpub/11-G.  
FERREIRA%20et%20al.pdf
- Gomes, Paulo (2015) *Iberê e seu ateliê:  
as coisas, as pessoas e os lugares*.  
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo,  
ISBN 978-85-89680-50-9
- Millet, Maria Alice (2012) *O outro na  
pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre:  
Fundação Iberê Camargo,  
ISBN 978-85-89680-34-9

# A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar

*The soul of the forest: Dreams,  
by Claudia Andujar*

**SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES\***

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual (Fotografia). Professora e pesquisadora. Graduação em Comunicação Visual, Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação UFRJ; Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação; Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 – Campus Saúde – Porto Alegre-RS-CEP 90035-007 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** O artigo proposto possui como foco de reflexão o trabalho da fotógrafa artista Claudia Andujar, mais especificamente a série Sonhos (1974-2003) composta por 18 imagens fotográficas fruto de imagens anteriores dos índios Yanomami. Algumas balizas teóricas darão suporte à reflexão proposta, tais como os conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Menor (Gonçalves, 2009) e o de Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003). O artigo também se constrói a partir de inúmeros depoimentos dados pela artista, bem como com artigos que refletem sobre seu trabalho.

**Palavras chave:** Claudia Andujar / Yanomami / Sonhos.

**Abstract:** This article focuses on the work of artist photographer Claudia Andujar, specifically the series Dreams (1974-2003), of 18 photographic images fruit of previous images of the Yanomami Indians. A few theoretical landmarks will support the reflection, concepts such as Photography Expression (Rouillé, 2009), Minor Photography (Gonçalves, 2009) and Cristal Image (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003). The article is also built of countless statements given by the artist, and articles that bring reflections on her work.

**Keywords:** Claudia Andujar / Yanomami / Dreams.



## Introdução

O artigo proposto possui como foco de reflexão o trabalho da fotógrafa Claudia Andujar, mais especificamente a série *Sonhos* (1974-2003) composta por 18 imagens fotográficas. *Sonhos* faz parte do livro *A Vulnerabilidade do Ser* (Andujar, 2005), espécie de síntese da obra fotográfica de Claudia Andujar, com peso acentuado na saga dos índios Yanomami que vivem na Amazônia brasileira. Na série *Sonhos* a artista atualiza imagens de seu vasto arquivo, construído em mais de 20 anos de convívio com os índios Yanomami, em releituras que fazem coabitar imagens de diferentes temporalidades, criando assim novas e potentes configurações que, ao mesmo tempo em que sintetizam, abrem novos caminhos de leitura da saga Yanomami e da própria artista.

Suíça de nascimento e brasileira por opção (adquiriu cidadania brasileira em 1975), teve como primeira expressão visual a pintura abstrata. Quando chegou ao Brasil, década de 1950, passou a utilizar a fotografia como forma de aproximação e compreensão do povo brasileiro. A fotografia de Andujar, utilizada como forma de expressão pessoal na busca de entender o outro ao mesmo tempo em que se busca nesse outro, ganhou corpo e visibilidade primeiro no fotojornalismo, depois numa fotografia de cunho expressivo com grande carga conceitual, estabelecendo um percurso artístico com uma poética voltada a questões sociais e existenciais e ao mesmo tempo com uma preocupação técnica e estética onde o invisível da cultura e religiosidade Yanomami se fizesse presente. Seu primeiro e permanente foco de interesse foram os índios, dedicando-se desde o início de seu exercício artístico/fotográfico à causa Yanomami.

Claudia Andujar transitou com desenvoltura entre o fotojornalismo e a fotografia experimental, esbatendo as fronteiras entre arte e documentação – na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma. Seu trabalho, com fundo documental, ganha expansões, seja pelo modo conceitual com que trabalha com a técnica fotográfica, seja nas releituras que frequentemente faz dessas imagens.

Neste texto será feita uma retrospectiva da vida e obra da artista, de modo a contextualizar o seu trabalho e entender o seu *modus operandi*. Após, será abordada a série *Sonhos*, foco principal deste artigo. Algumas balizas teóricas darão supor a reflexão proposta, tais como os conceitos de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Menor (Gonçalves, 2009) e o de Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003). O artigo também se constrói a partir de depoimentos dados pela artista encontrados em livros e revistas, bem como com artigos que refletem sobre o seu trabalho, mesmo que não diretamente

mencionados no texto (Esteves, 2009; Persichetti, 2008; Andujar, 2005; Moraes, 2014; Nogueira, 2015).

### 1. Claudia Andujar: percurso

Um destino errante parecia estar traçado para Claudia Andujar desde seu nascimento na Suíça em 1931 até se estabelecer no Brasil em 1955. Filha de pai judeu eslovaco, morto no campo de extermínio de Dachau, em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial, e mãe protestante, desde seu nascimento Claudia conheceu vários "lares", sendo criada em um ambiente multicultural (cresceu com três línguas: o húngaro, o alemão, falado pela avó, e o francês herdado da mãe). Da Suíça, ainda com alguns meses de vida, foi levada para a cidade romena de Oradea (chamada de Nagyvárad quando do domínio Húngaro), na Transilvânia, atual Hungria, onde vivia a família de seu pai. Quando tinha sete anos sua mãe abandona o lar e Claudia passou a viver com o pai, um homem ausente e de poucas palavras. Segundo depoimento da artista, sua "[...] visão sobre o mundo está ligada a isto. Foi um trauma, que para mim é muito forte. Minha infância foi muito difícil e solitária" (Esteves, 2009: documento não paginado), soma-se a isso a grande desordem externa, representada pela política na então Romênia.

A perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial levou a deportação de seu pai para campos de extermínio em 1944. Claudia, então com 13 anos, voltou a viver com a mãe e ambas se refugiaram na Suíça. A separação e extermínio de toda a família paterna e de seus amigos de infância deixaram marcas em Andujar, que se sentiu culpada por não poder fazer nada para salvá-los, conforme afirma em depoimento ao fotógrafo Juan Esteves: "[...] Eu me sentia muito impotente, esta situação me marcou muito, queria fazer algo e não conseguia" (Esteves, 2009: documento não paginado). Essas experiências infantis iriam dirigir suas escolhas futuras: "[...] Meu envolvimento com os grupos minoritários, como os Yanomami, vem daí [...] Eu queria salvar as pessoas" (Esteves, 2009: documento não paginado). Pode-se perceber aqui a aderência futura da artista às temáticas ditadas menores, com foco nos social, cultural e economicamente marginais. Isso aponta para uma identificação com os excluídos, ao mesmo tempo em que indica um desejo messiânico de salvá-los, modo de, também, espiritualmente salvar-se. Todavia, nesse período europeu sua necessidade vital de expressão tomou a forma da poesia.

Dando sequência ao percurso de vida e artístico de Claudia Andujar, da Suíça a adolescente, então com 15 anos, foi para os Estados Unidos, convidada por um irmão de seu pai que havia emigrado para a América antes da ascensão do nazismo na Europa. Em Nova York estudou Humanidades e aprendeu inglês.

Dois anos após sua chegada, abandonou o lar dos tios e foi morar sozinha. Em Nova York se deu o primeiro contato dela com as Artes Visuais. Os museus, galerias e exposições da cidade levaram-na a interessar-se pela pintura, principalmente pelo expressionismo abstrato da obra do russo Nicolas de Staël (1914-1955). Tornou-se pintora. Aos 18 anos casou-se com o refugiado espanhol Julio Andujar, de quem carrega o sobrenome até hoje. O casamento durou pouco e Claudia emigrou para o Brasil, em 1955, onde sua mãe já vivia desde o final da Segunda Guerra Mundial. Estabeleceu residência em São Paulo, encantou-se com o país e seu povo e finalmente sentiu-se em casa.

### 1.1 O encontro com a fotografia e o outro

Quando chegou ao Brasil, Claudia Andujar assumiu a fotografia como forma de expressão (começou a fotografar no final dos anos 1950). Não porque buscasse uma nova forma de se exprimir que substituisse a pintura, mas como uma forma de "[...] desvendar o país, meu novo lar e seu entorno, os países 'latino-indígenas'. Enfronhei-me a desvendar suas raízes, suas humanidades [...]", diz a artista em depoimento a pesquisadora Simonetta Persichetti (Persichetti, 2008: 11). A fotografia entra na vida da então pintora Claudia Andujar, como forma de contato e entendimento do país adotado como lar, de uma necessidade de registrar uma nova vivência, afirmando seu interesse pela diversidade; aos poucos a pintura é posta de lado. Autodidata, aprendia conforme as necessidades técnicas e expressivas da fotografia apareciam.

Nesse período, fez intensas viagens pelo país e seu entorno realizando suas primeiras incursões naquela que seria sua temática preferida, a fotografia de grupos indígenas (leme de sua vida a partir do encontro com os índios Yanomami), sempre com enfoque humanístico. Começa por realizar imagens de indígenas na Bolívia e depois, incentivada por Darcy Ribeiro, antropólogo brasileiro, a quem conheceu por meio de amigos comuns, Claudia Andujar começou a fotografar os índios brasileiros. Iniciou com os Karajá, na região do Araguaia, no Brasil Central, onde permaneceu por dois meses. Tentou vender esse primeiro trabalho para a revista *O Cruzeiro*, mas não obteve sucesso. A reportagem acabou sendo publicada pela revista *Life*, Estados Unidos, inaugurando sua entrada no fotojornalismo.

O grande encontro com os índios e a exacerbação de sua expressão fotográfica se deu no início dos anos 1970, quando colaborou em um número especial da revista *Realidade* (1966-1976), para a qual já havia realizado inúmeras pautas desde 1965, fotografou os índios Aharaibus (Yanomami), no alto do Rio Negro, na fronteira entre o Brasil e a Venezuela. A edição foi um sucesso e as imagens dos índios que a pauta vedava por razões políticas (vivia-se no Brasil a

ditadura militar que advogava uma política desenvolvimentista de integração nacional a qualquer custo, vitimando com isso a floresta e seus habitantes), acabou impressa em inúmeras páginas, sendo o rosto de uma menina índia a capa da revista de outubro de 1971 (Figura 1).

Nesse trabalho da fotógrafa artista já é possível vislumbrar seu engajamento político nas questões das minorias, aliado a uma intenção artística que se percebe nos valores estéticos presentes nas imagens. A câmera fotográfica foi utilizada por Claudia Andujar como um instrumento para dar voz aos marginalizados e entendê-los, ao mesmo tempo em que conhecia a si própria (no outro). É importante ressaltar que a documentação fotográfica jornalística de Claudia Andujar não foi submissa a uma estética vinculada de modo decisivo ao realismo fotográfico, onde imagem e referente dialogam numa relação especular. Sem abandonar a necessária relação com um referente real, exigida nesse tipo de fazer, Claudia Andujar ampliou as possibilidades fotográficas em sua busca de tradução do indizível do real na imagem.

Nesse caminho, produziu imagens e narrativas visuais com potência cristalina, ou seja, pelo modo como trabalhou suas imagens, Andujar transformou-as em um cristal, uma contração/explosão da percepção, provocadora de um curto-circuito interpretativo que exige daqueles que a observam novas posturas interpretativas. Importa saber que a Imagem Cristal não é submissa a sua referência no real, pois guarda realidades que não se confundem com ela (Fatorelli, 2003). São, de acordo com Fatorelli, "[...] Uma suspensão do aqui e agora que prioriza os nexos possíveis da imagem tornada autônoma com um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade [...]" (Fatorelli, 2003: 33) e o que importa não é o reconhecer, mas o conhecer. O trabalho de Andujar, conceitualmente, possui essa qualidade, essa centelha cristalina. O modo como trabalha com a forma, o enquadramento, as sequências visuais escolhidas, ou mesmo a imagem sozinha, tudo isso no trabalho de Claudia Andujar conspira para o cristal.

A essa característica cristalina no trabalho de Andujar, soma-se o conceito de Fotografia Menor (Gonçalves, 2009). Tal conceito, baseado no conceito de Literatura Menor desenvolvido por Deleuze & Guattari (2014) para pensar a literatura produzida por Frank Kafka, abarca a possibilidade de produção de imagens que produzam metamorfoses, propiciadoras que são de novas experiências perceptivas, transformadoras das maneiras de ver e sentir.

## 1.2 O trabalho com os Yanomami

Após sua última fotoreportagem na revista *Realidade*, sobre a Amazônia, Claudia Andujar se afastou do fotojornalismo e passou a se dedicar a projetos



**Figura 1** · Claudia Andujar. *A última chance dos últimos guerreiros*. Fotografia, Revista Realidade, outubro de 1971.

**Figura 2** · Claudia Andujar. Fotografia. Fonte: Andujar (2005).

**Figura 3** · Claudia Andujar. *Sonhos* (1974-2003). Fusão de imagens. Fotografia. Fonte: Andujar (2005).

**Figura 4** · Claudia Andujar. *Sonhos* (1974-2003). Fusão de imagens. Fotografia. Fonte: Andujar (2005).

**Figura 5** · Claudia Andujar. *Sonhos* (1974-2003). Fusão de imagens. Fotografia. Fonte: Andujar (2005).

autorais, o que a levou de volta as terras Yanomami. Durante a década de 1970, passou longos períodos na floresta convivendo com os índios Yanomami; fotografava na tentativa de compreender e conhecer seus ritos, seus mitos, a relação que esses estabeleciam com o cosmo. Claudia Andujar buscava fotografar o imaterial, o invisível, o indizível e as sensações da alma do índio e da floresta. Para tanto, desenvolveu estratégias técnicas que possibilitassem resultados estéticos que traduzissem esse imaterial. Lançou mão de filtros, filmes infravermelhos, subexposições e superposição de imagens, passava algumas vezes vaselina nas lentes das objetivas, "queimava" partes de filmes na tentativa de revelar o que o simples referente material não mostrava. Por vezes o ângulo de tomada, o uso criativo dos controles de exposição, a fragmentação dos corpos se tornavam suficiente para essa tradução, como se pode observar na imagem da Figura 2.

Em 1978 lança dois livros, um sobre a Amazônia, produzido junto com o seu então marido, o fotógrafo norte-americano George Love, obra com resultados visuais e experimentações estéticas que fugiam aos padrões de sua época no Brasil (Andujar & Love, 1978). O outro livro, *Yanomami*, a artista realizou sozinha (Andujar, 1978). Ele é o resultado de sua íntima e intensa convivência com a cultura Yanomami. Após esses trabalhos vieram inúmeros outros livros e exposições.

Artista militante, Claudia Andujar, mesmo expulsa pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI – no final dos anos 1970, das terras Yanomami, não os abandonou. Em São Paulo, onde residia, integrou-se a movimentos em prol da questão indígena e passou a militar pela criação de um Parque Yanomami, feito alcançado em 1992, com a homologação pelo governo brasileiro da Terra Indígena Yanomami. Mais recentemente, Andujar tem se dedicado a rever seu vasto arquivo de imagens, produzidas durante o longo período de convívio com os Yanomami, retrabalhando-as e resignificando-as. É o que acontece com a série *Sonhos*, sobre a qual se refletirá a seguir.

## 2. A série *Sonhos*

Classificada naquilo que André Rouillé (2009) chama de Fotografia expressiva, e qualificada como artista, Claudia Andujar realiza na série *Sonhos* o que se pode chamar de fotografia expandida – aquela que se desapega da referência determinante do real, apresentando novos horizontes reflexivos. Por meio de fotomontagens, feitas a partir de transparências de fotografias coloridas e em preto e branco, oriundas de seu arquivo, Andujar realiza sobreposições e hibridações, criando novas imagens, próximas a abstração. A artista busca, através da técnica que elabora, apresentar e ampliar aquilo que a simples representação

mimética do real não dá conta: o espiritual e o invisível na imagem, a relação indissociável entre o índio e a floresta, seus rituais e sua mitologia. O modo pelo qual a artista realiza seu intento abre espaço para, como já apontado neste texto, a presença da Imagem-Cristal (Fatorelli, 2003) e de uma Fotografia dita Menor (Gonçalves, 2009). Potentes e nômades essas imagens levam seus leitores também a sonhar ao trasbordar as fronteiras entre a ficção e a realidade. As imagens da série *Sonhos*, com origem nos rituais xamânicos dos Yanomami – mas não apenas neles – e dentro do compromisso de defesa da causa Yanomami da artista, fogem da ditadura do referente, da verdade fotográfica abrindo horizontes mágicos e intensos.

Na imagem da Figura 3, por exemplo, a artista, através das técnicas anunciadas acima, justapõe o corpo humano à floresta, o que causa certo estranhamento perceptivo e lacunar. Abre-se daí, para o observador engajado, a possibilidade de uma viagem intensa e suplementar, semelhante à experimentada pelo índio apresentado na imagem – é possível perceber nesse corpo o transe dos rituais xamânicos, quando, segundo relatos dos próprios índios (Brandão & Machado, 2005), o corpo parece flutuar em conexão com o cosmo. A sensação de unidade é intensa.

Na imagem da Figura 4, observam-se índios reunidos no que parece ser uma grande maloca, todavia o teto do lugar é substituído por uma invasão de água e luz – é através do teto da maloca, onde existe uma abertura circular por onde a luz penetra que os índios, em seus rituais, entram em contato com o cosmo – como um grande dilúvio a invadir a floresta. Através do trabalho formal da artista sobre a imagem, fruto de superposições e reenquadramentos o sentido primeiro das imagens, antes isoladas, é rompido. Tal metamorfose imagética sugere a necessidade de afirmação e preservação da cultura Yanomami.

Na imagem da Figura 5, mais uma vez a mescla da floresta com o corpo do índio. Todavia, se faz necessária referência a origem da imagem de fundo. Trata-se de uma índia grávida de calcinha. Encontra-se encostada na porta de um caminhão e representa o contato devastador do índio com o homem branco – a imagem original é em preto e branco e faz parte de trabalho desenvolvido por Andujar na década de 1980. Mais uma vez, o observador interessado é tomado por uma espécie de vertigem ao perceber esse corpo recoberto por cascas de árvore e musgo como uma carapaça, única defesa para o fruto de seu ventre. Está imagem é de uma melancolia profunda, dor e desamparo. Há nela, todavia, um desejo de Outro, do restabelecimento de um equilíbrio anterior no agora e no futuro dos índios Yanomami. Essa é a luta de Claudia Andujar através de sua arte: o respeito e preservação da cultura Yanomami.



## Conclusão

Para a construção deste artigo foi necessário refazer o percurso da artista para entender sua obra, ligada a uma causa, a defesa e preservação dos índios e da cultura Yanomami. Claudia Andujar afirma: "[...] juntei meus vários talentos para servir a uma causa que é fundamental na razão de minha vida, considero os Yanomami meus parentes" (Persichetti, 2008: 28). Na série *Sonhos*, espécie de síntese de seu trabalho, Andujar reafirma seu compromisso com os índios Yanomami, a preservação de sua cultura, ao mesmo tempo em que apresenta essa cultura (o visível e o invisível) de modo generoso ao observador engajado, possibilitando a esse último uma compreensão mais holística e espiritual da existência. Em última análise, o alerta que parece existir na série é de ordem existencial. Numa leitura possível, as imagens de Claudia Andujar sugerem que se o equilíbrio homem / natureza for quebrado, a morte virá para todos – Humanidade / ser humano, tradução de *Yanomami* em português.

## Referências

- Andujar, Maureen (2005). *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac.  
ISBN: 85-7503-395-6.
- Andujar, Maureen (1978). *Yanomami*. São Paulo: Praxis: 978-85-86707-45-2.
- Andujar, Maureen & Love, George (1978). *Amazônia*. São Paulo: Praxis.
- Brandão, Eduardo & Machado, Álvaro (2005). "Ritual e Reconstrução". *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify.  
ISBN: 85-7503-395-6. 170-175.
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense.  
ISBN: 85-11-22028-3.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2014). *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Autêntica. ISBN: 8582173121.
- Esteves, Juan (2009). "Obra Entrevista com Claudia Andujar". [consult. 2015-12-15] Disponível em URL: [www.editora.cosacnaif.com.br/ObraEntrevista/11016/3/Marcados.aspx](http://www.editora.cosacnaif.com.br/ObraEntrevista/11016/3/Marcados.aspx)
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara.  
ISBN: 85-7316-323-2.
- Gonçalves, Sandra M L P. (2009). "Por uma Fotografia Menor no Jornalismo Diário Contemporâneo". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. E-ISSN 1808-2599 [Consult. 2015-12-14] Disponível em URL: [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/393/364](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/393/364)
- Moraes, Rafael Castanheira Pedroso de (2014). "Rupturas na fotografia documental brasileira; Claudia Andujar e a poética do invisível." *Revista Discursos Fotográficos*. ISSN: 1808-5652. Vol. 10 (1): 53-84.
- Nogueira, Thyago (Org.) (2015). *No Lugar do outro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. ISBN: 978-85-8346-025-1.
- Persichetti, Simonetta (2008). *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli Editora.  
ISBN: 978-85-7865-003-2.
- Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: SENAC.  
ISBN: 978-7359-876-6.



### **3. *Gama*, normas de publicação**

*Gama, publishing directions*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# Gama — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Gama*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Gama* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

*O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.*

**Palavras-chave:** meta-artigo, conferência, normas de citação.

### **Abstract:**

*The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing.

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).



Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

*Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas* (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



**Figura 2.** Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

**4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

**Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

*Call for papers:  
8th CSO'2017 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2017** — “Criadores Sobre outras Obras”  
6 a 11 abril 2017, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 2 janeiro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 janeiro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do VIII Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

### Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com





***Gama, um local de criadores***  
*Gama, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. Em 2014 publica o livro "Pintura site".



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP-Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANGELA GRANDO** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I - Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



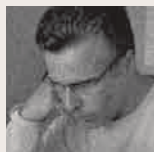
**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



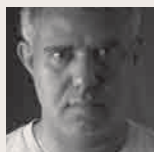
**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



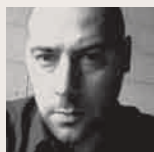
**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design ([www.designa.ubi.pt](http://www.designa.ubi.pt)).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas da cidadania criativa, media participativos e criminologia cultural.



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Continuada nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Continuada. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas :*Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusitana de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real

Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



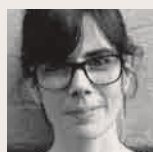
**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goethe Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Ópera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Víctor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutoramento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1980. Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlim (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECLFCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).

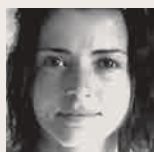




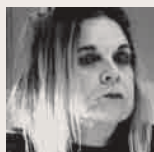
**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÔNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese “Art i Diseg: L’obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade





de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



**PEP MONTOYA** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

# Sobre a Gama

## About the Gama

### Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A *Revista Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das Revistas que integram este conjunto a ele associado: as *Revistas Croma, Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

### Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os

artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Assinatura anual (dois números)**

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

### **Aquisição da revista**

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

### **Intercâmbio entre periódicos**

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

**Mail:** biblioteca@fba.ul.pt

A revista Gama é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

### **Contacto geral**

**Para adquirir os exemplares da revista Gama contactar** — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

**T** +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

**Mail:** grp@fba.ul.pt

<http://cso.fba.ul.pt>

## Há cegueira nos pintores?

A escuta e revisitação dos trabalhos que nos antecedem permite acrescentar riqueza ao presente e ao alargar as opções para as intervenções do futuro. Este é um desígnio que nos importa onde a educação artística se entrecruza com a história da arte, na perspectiva de um passado que aos criadores é uma parte do seu corpo. A arte significa-se e ressignifica-se a cada resgate de uma obra perdida, a cada descoberta de um autor menos conhecido. Há capítulos que se reabrem depois da publicação alargada de um *corpus* desconhecido – veja-se o caso de Claude Cahun (Doy, 2007), que possibilitou um novo entendimento dos temas de género e da autorrepresentação na arte contemporânea.

Esta é uma opção de resgate, de reconhecimento, para procurar sentidos desconhecidos ou mais ou menos esquecidos. Também é uma opção que experimenta a reflexão mais demorada, recusando a política *fast fashion* de alguns sectores que tomam as artes como um dos apartados da secção de tendências. As obras pedem maturação, tempo para produzir efeito, latência para uma disseminação eficiente.

É este o sentido dos 17 artigos seleccionados para o número 7 da *Revista Gama, estudos artísticos*: dar a conhecer, pela voz dos próprios agentes criadores, obras e autores que é preciso visitar, reaprender, reconhecer.

Reuniram-se aqui algumas possibilidades de reconhecimento, autores desconhecidos, obras agora reveladas, inéditos que são divulgados. Lança-se pontes para conhecer o percurso de autores como Villari Herrmann, Edgard da Rocha Miranda, Raymonde Carasco, Armínio Kaiser, António Alfredo, Roberto Rodrigues, entre outros autores e outras obras. Após o livro de Júlio Pomar (1986) *Da cegueira dos pintores*, encontramos uma justificação da *Revista Gama*: lançar o olhar de artistas, um olhar plástico, operativo, sobre as obras de outros artistas, para um retomar do seu conhecimento.

ISBN 978-989-8771-38-4



9 789898 771384 >

Crédito da capa: Sobre obra de Oscar Muñoz.  
*Línea del destino*, 2006. Vídeo 1'54" sem som.  
Cortesia: artista. Tamanho da projecção: 250x140 cm aprox.